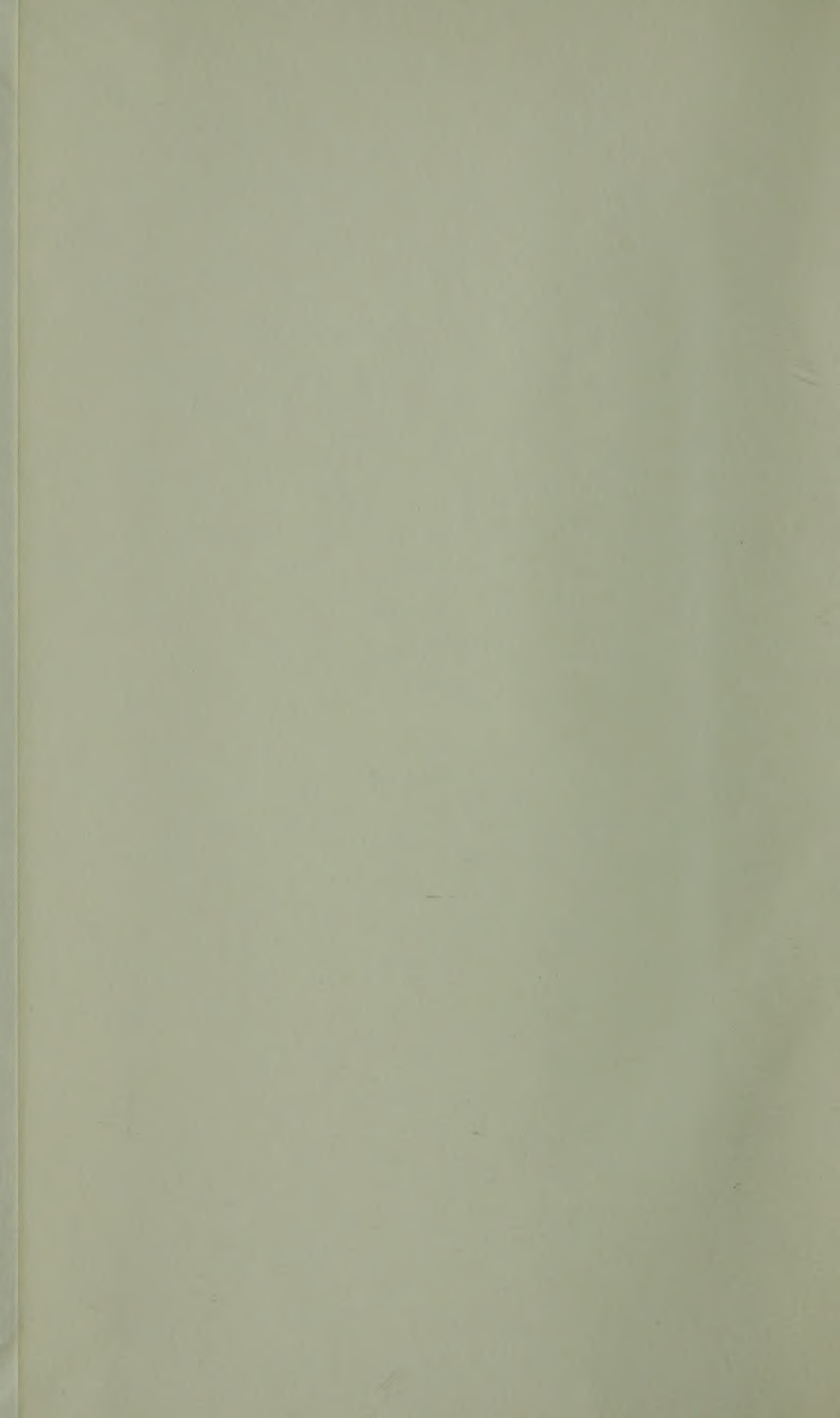


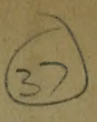




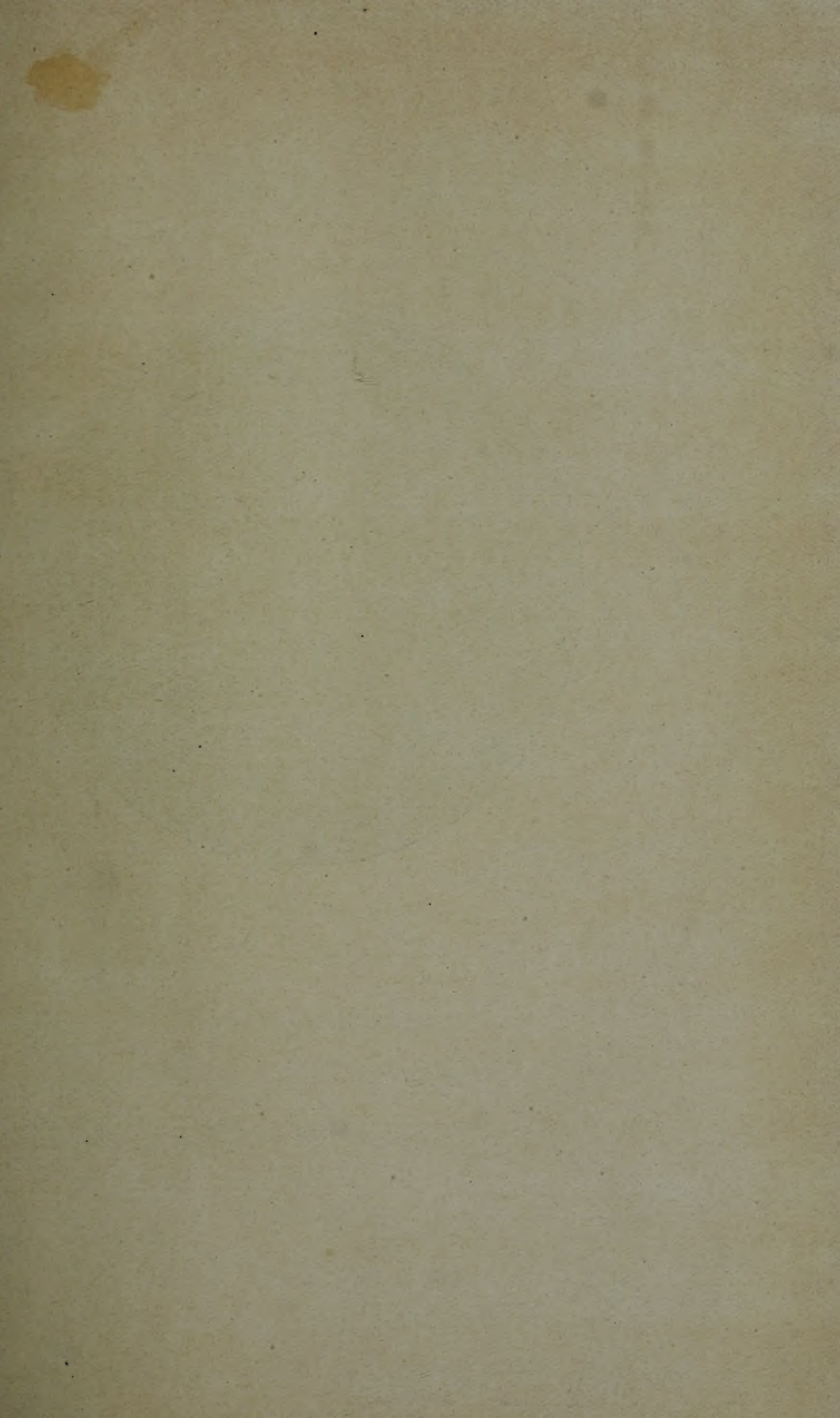




Walther Krug / Die neue Musik









BRUCKNER
PHOT. HANFSTAENGL

Die neue Musik

von

Walther Krug



Mit acht Bildnissen

1920

Eugen Rentsch, Erlenbach bei Zürich

Gedruckt bei Mänicke und Jahn in Rudolstadt. Bilder bei Emil Hermann, senior, Leipzig. Umschlagzeichnung von Paul Renner. Es wurden dreißig Vorzugsdrucke gemacht auf Bütten, in Leder gebunden, vom Autor signiert.



Inhalt

Abbildungen

Das Neue

In früheren Zeiten war Musik die sprödeste der Künste. Sie lehnte es ab mitzumachen, sie hinkte immer hinterdrein. Sie begann zu laufen, wenn die andern schon am Ziele waren. Das ist anders geworden. Bei den neuesten Publikationen über die Entwicklung der Kunst sind Musiker an erster Stelle beteiligt. Ja, es hat den Anschein, wie wenn immer das Allerneueste musikalisch begründet und gerechtfertigt werden müßte. Das sollte die Vertreter der andern Künste im Hinblick auf deren Geschichte stutzig machen. Wer denkt aber an Geschichte! Durfte man früher die Musik als Weltspiegel nehmen, weil man sicher war, daß sie nichts übereile, so darf man es heute nicht minder wagen, weil man weiß, daß sie alles zu übereilen strebt. War sie früher vielleicht „richtig", so ist sie heute schnell. War sie früher, wenn ich so sagen darf, wissenschaftlich, so ist sie heute ganz offenbar journalistisch. Sie ist zur Tageszeitung mit Bildern geworden, sie bringt die allerneuesten Nachrichten. Entschlossen schritt sie vom Impressionismus zum Expressionismus und heute ist sie schon so weit, daß sie sich selbst aufgibt, indem sie vom Tone zum Geräusch wird.

Einige dieser Musikanten, und es scheinen mir die höchstgefährlichen zu sein, suchen das Neue im Alten. Sie deuten das Alte um, hören es modern, holen heraus, was angeblich bisher noch niemand herausgeholt hat. Und so glauben sie Gestorbenen eine neue Unsterblichkeit zu schenken und Lebenden

das ewige Leben. Man rechnet sie zu den Meistern, Meistern des Singens, Spielens, Dirigierens, ja Empfindens. So genau sind sie Virtuosen des Gefühls, wie sie Virtuosen der Technik sind. Nichts anderes.

Aber die Musik, sie ist eine andere. Und ist so sehr eine andere, daß sie sich von allen übrigen Künsten unterscheidet. Während diese ihre Bestimmungen und Gegenstände haben, die sie freilich ihren Mitteln gemäß wählen, die aber doch diesen Mitteln wesentlich fremd sind, während sie also im Grunde keine Gesetze, sondern nur Methoden kennen, ist die absolute Musik[1]) sozusagen ohne jeden Gegenstand. Sie hat nur sich selbst, ihre Kräfte und Mittel, die sich im Streit und Widerstreit zum Ganzen formen. Sie allein daher hat nicht nur Methoden, sondern auch Gesetze, sie allein ist von allem Äußern, Äußerlichen frei, ist ganz sie selbst und darum vielleicht auch die vornehmste der Künste. In einem ebenso klaren wie geistreichen, ebenso selbständigen wie ganz und gar unmodernen Buche hat ein Lebender[2]) dargetan, wie die Musik auf Grund dieser Gesetze zwei Hauptformen herausgearbeitet hat, die für alle Zeiten verbindlich sind, weil sie dem Wesen dieser Kunst entspringen: die Fuge und die Sonate. Wer hier also von Entwicklung reden wollte, würde zwar in gewissem Sinne unrecht, im gewissen Sinne doch auch wieder recht haben. Recht insofern, als diese Formen gewisse Abänderungen, Erweiterungen in sich wie auch gegenseitige Wechselbeziehungen zulassen. Unrecht insofern, als an den Formen selbst nicht zu rütteln ist, wollte man nicht am Wesen der Musik selber rütteln. Fast die gesamte neuere Musikproduktion ist darum so völlig verfehlt, weil

sie streng genommen keine Musik ist, ondern Literatur mit Musikbegleitung oder Musikverkleidung. Das Publikum hat das auch schon längst gemerkt: es pflegt diese Musik ohne „Erläuterung" nicht anzuhören. Nur die Musiker tun immer noch so, als ob sie diese Schöpfungen absolut und ohne Kommentar verstünden: sie wollen nicht begreifen, daß es sich hier um Musik nicht nach musikalischen, sondern nach literarischen Gesetzen handelt, das heißt um einen Zwitter und Wechselbalg. Mag man die moderne Verwirrung auf dem Gebiete der andern Künste einigermaßen begreifen, da hier immer die Versuchung des Objektes vor der Türe steht, so ist sie im Bereiche der Musik doch völlig unverständlich und nur durch die Schwäche der schöpferischen Kräfte zu erklären, die der Ansteckung der andern Künste unterliegen mußte, eben weil sie Schwäche und keine Kraft war. Wie aber, daß diese Krankheit immer weiter um sich griff, daß kein Halten mehr war, daß man sich schließlich in allgemeinem Jubel freiwillig in diese Krankenatmosphäre begab und sogar den kompletten Unsinn des musikalischen Expressionismus reinsten Wassers[3]) mitmachte, für den, interessant festzustellen, namentlich unsere Literaten sich enthusiasmierten? Wie heillos muß der Geisteszustand dieser Musikanten sein, die ihre Kunst, obwohl sie sie die vornehmste nennen könnten, verleugnen und nach fernabliegenden Mitteln greifen, die anderen unter ihr stehenden Künsten zugehören und auch diesen nur zugehören, weil sie krank sind! Wie heillos, da ja sicherlich dies alles nicht nur geschieht, um im Meyerbeerschen Sinne Effekt zu machen, sondern aus Überzeugung und mit mühseliger theoretischer Begründung!

Das alles entwickelt sich so lange, bis es abgewickelt ist, dann steht die Maschine eines Tages still.

*

Auch wer Wagnern prinzipiell entgegentritt, wird doch, je mehr er sich mit ihm beschäftigt, um so mehr anerkennen müssen, daß er eine außerordentlich musikalische Musik gemacht hat. Man braucht nur die modernen Opernkomponisten zu verglei- chen: gegen ihn gehalten, sind sie in jeder Hinsicht roh, plötz- lich, unmotiviert und wirkungssüchtig. Diesen Wandel der Harmonien, diese Willkür des Rhythmuses, diese prinzipiellen Dissonanzen, Wagner würde sie sich niemals erlaubt haben. Es ist auch nicht richtig, daß er vom Worte völlig abhing. Wo es irgend möglich ist, entwickelt und motiviert er musikalisch, während die Heutigen durchweg außermusikalisch arbeiten. Es kam ihm zugute, daß er die meisten seiner Themen und oft gerade die scheinbar naturalistischsten gar nicht auf naturali- stische Weise gewann. Sie sind nicht äußerer Abglanz des Redens und Geschehens, wie bei den meisten Heutigen, sondern innere Spiegelung. Sie sind symbolisch und wahrhaft meta- physisch, womit ich nichts Philosophisches, sondern etwas sehr Musikalisches gesagt haben will. Sie sind nicht der scheinbare, wie bei den Heutigen, sondern der wahre musikalische Ausdruck des Geschehens. Das heißt: sie sind nicht eine rhythmische und tonliche Übersetzung, sondern das Geschehen noch einmal gebildet nach den Gesetzen und mit den Mitteln der Musik. Daher auch der häufige Gebrauch gleicher Motive für verschiedenes Geschehen, oft so, daß den Hörer erst längere Besinnung dar-

über aufklärt, warum das gleiche Motiv gebraucht werde. Aber diese Besinnung war bei Wagner so wenig vorhanden, daß vielmehr der musikalische Instinkt ihm eingab, zu handeln, wie er tat. Dieser musikalische Instinkt, er ist heute fast völlig abhanden gekommen.

Darum auch hat die neuere Oper etwas so Quälendes, Geschraubtes, Verzwicktes. Sie ist nicht komponiert, sondern gemacht. Man weiß, wie problematisch vom musikalischen Standpunkt aus die Oper überhaupt ist, als eine Erscheinung, die alle ihre Gesetze von außen nimmt. So lange sie in der alten Nummernform beharrte, ging es noch einigermaßen, weil die Nummer in sich, soweit es irgend möglich war, die musikalische Form wahrte. Mit Wagner änderte sich das, er löste diese Form auf, die Diskrepanz nahm zu. Am empfindlichsten ist das heute, wo auch der Stil, den Wagner doch noch musikalisch bildete, fast ganz außermusikalisch gebildet wird. Der Wahnsinn, jedes Wort musikalisch zu deuten, ist ja wohl wieder überwunden. Die Lust am naturalistischen Detail aber ist größer denn je. Ganz besonders vernachlässigt wird das so wichtige Kapitel der Bewegung. Da jedes Detail sein Eigenleben führt, kann von einer musikalischen Motivierung und Balancierung der Bewegung keine Rede mehr sein. Es gibt nur Abruptes neben Abruptem. Strauß und andere versuchten sich in dieser Verlegenheit, die ihnen wohl selbst als Verlegenheit einleuchtete, durch symphonisches Gestalten der Orchesterpartie zu helfen. Sie gerieten, das ist sehr merkwürdig, in eine neue Gefahr, in die des Schwimmens[4]), ihre Bewegung verlor den Boden nnter den Füßen. Man gebe einmal acht, wie an solchen

Stellen das Orchester, möge es noch so laut spielen, dem Ohre sich völlig entzieht, undeutlich und zu einem allgemeinen geräuschvollen Auf und Ab wird. Offenbar darum, weil es nicht möglich ist, den Bühnenvorgang mit einer symphonischen Musik in Verbindung zu bringen. Das Symphonische ist unplastisch, verliert daher angesichts des plastischen Vorgangs jede Deutlichkeit, verschwimmt. Das ist um so merkwürdiger, als ein Komponist, wie etwa Strauß, an Eindeutigkeit der Orchestersprache im allgemeinen nichts zu wünschen übrig läßt. Er ist der Mann der Superlative und Plötzlichkeiten, der Kontraste und der zuckenden und barocken Linie. Er hat, um darauf wieder zurückzukommen, nirgends, auch nicht außerhalb des Theaters, das, was man musikalische Bewegung nennt. Ihm ist nur zweierlei bekannt: das Beibehalten eines einmal angeschlagenen Rhythmuses (zum Beispiel in gewissen Liedern, bei Steigerungen, bei irgendwie erreichten Zielen) oder ein Zucken, Überstürzen, das niemals musikalisch, sondern immer außermusikalisch (naturalistisch) motiviert ist und sich darum so schwer ertragen läßt, weil man ja, wo es am begleitenden Worte fehlt, nicht weiß, warum dieses Zucken, Zerren und Stürzen sein muß. Ich verstehe sehr wohl, daß diese Bewegungen, die an die Manieren von Gassenbuben oder jungen Hunden, vielleicht auch an die Plötzlichkeit von Affen erinnern, einen, der von Bach kommt, direkt närrisch anmuten müssen. Einige meinen, es sei dies eben das leidenschaftliche Musizieren. Ihnen wäre zu antworten, seit wann Leidenschaft dem Musiker das Recht gebe, zu vergessen, daß er Musiker sei. Ganz zu schweigen davon, daß es natürlich keine Leidenschaft ist, sondern ein kühl und

wohlberechnetes Bild der Leidenschaft. Strauß ist ein sehr heller Kopf. Er versteht sich auf die Wirkung. Er hat auch Temperament, sonst würde die Wirkung öfter ausbleiben, als sie ohnehin schon ausbleibt. Er hat aber keine Leidenschaft. Denn wenn er sie hätte, so befolgte er instinktiv die Gesetze der Musik, was denen ins Ohr gesagt sei, die da immer meinen, es müsse ein Eiszapfen sein, wer den Gesetzen das Wort redet.

*

Neuerdings soll Reichtum musikalischer Einfälle Leidenschaft beweisen. Je öfter aber man vom Einfall spricht, um so dunkler wird das Wort. Während man im sinnlichen Begriffe des täglichen Lebens eine Störung von Grenzen, die Verletzung einer Materie darunter versteht, oftmals das plötzliche des Handelns betonend, scheint der figürliche Begriff Verschiedenes zu bezeichnen. „Mir fällt nichts ein", so sagt man wohl in Augenblicken, wo man sich wegen eines momentanen Mangels entschuldigen möchte, der doch nicht so wichtig ist, daß er nicht zu anderer, gelegenerer Zeit gehoben werden könnte. „Mir fällt etwas ein", so spricht vielleicht, wer zufällig und außer jedem Zusammenhang mit allem übrigen, was man gerade denkt und schreibt, auf einen Gedanken stößt, der zwar des Festhaltens wert, aber hier doch nicht am Platze zu sein scheint und für später aufbewahrt werden soll. „Was fällt Ihnen ein", hält man wieder jemanden vor, der etwas sagt oder tut, was sich nicht schickt. Wenn also mit diesem Worte „Einfallen" im wörtlichen wie übertragenen Sinne immer etwas Störendes, Nichthergehöriges oder wenigstens etwas verstanden wird, des-

sen Fehlen keine größere Bedeutung beikommt, wie kann man da eigentlich von solchen Dingen noch viel Aufhebens machen?

Man macht es auch fast nirgends als in der heutigen Musik. Man wünscht sich da geradezu Störung, Unterbrechung, Plötzliches, Nichtzugehöriges oder zum mindesten solche Eigenschaften herbei, deren Fernbleiben für die Entwicklung zwar ohne Belang, aus irgendeinem Grunde aber nicht beliebt ist. Mit andern Worten: es sind Allotria, nach denen man fahndet und die man herbeisehnt, Fremdkörper, die man einführen möchte, um Abwechslung und Reibung zu bekommen, Unruhe, Ungehörigkeiten, kleine Lächerlichkeiten und Anzüglichkeiten. „Abwechslung um jeden Preis", so ruft man, „darum her mit den Einfällen! Wenn dabei auch die Wiesen ein wenig zertrampelt und die Grenzpfähle über den Haufen gerannt werden, was macht das?"

Wir haben hier einen der seltenen Fälle, wo wir durch einfache und einleuchtende Beispiele die Probe machen können. Man sagt, den neuen Komponisten falle nichts mehr ein mit Ausnahme der Slaven. Nun sind sich alle darin einig, daß das, was den Slaven einfällt, an sich schön und tüchtig ist (vielleicht „tut" es aber auch nur so?), wenn es aber auch Schönheit und Tüchtigkeit hat, so doch in einer gewissen Art, die uns auffällt, so daß wir von seiner Schönheit Rühmens machen. Es sind Allotria, wenn auch schöne, Fremdkörper, wenn auch schöne. Reizungen und Gefälligkeiten. Ja aber um Himmels willen: sind das denn Schönheiten und nicht vielmehr Schönheitsfehler? Ist es denn nicht so, daß diese Einfälle tatsächlich einfallen in das Gehege und es zerreißen, die Formen

zertrümmern, das Ganze auflösen in seine Teile und diese nun dem Publikum aufdringlich präsentieren?

Diese Einfälle sind Gedankenlosigkeiten, Schwächen, Verirrungen und nur der getrübte Blick, das mißhandelte Ohr, unfähig klar zu sehen und scharf zu hören, nehmen sie für Gedanken, Kraft und Orientierung. Es ist nicht zufällig, daß man gerade den Slaven diese Fehler nachrühmt, den Slaven, deren ganze Wesensart Passivität ist. Der Slave duldet, daß diese Dinge ihn überfallen. Er versteht sie nicht zu bedenken, zu zügeln und auf den rechten Weg zu weisen. Das, was am Germanen und Romanen offensichtliches Zeichen von Desorganisation und Entartung wäre, das Überwuchern des Details, das Zersprengen des Ganzen, ist beim Slaven Kraft, weil es seiner Art entspricht. Ich glaube nicht, daß der Slave in der Musik jemals die Meisterschaft erringen wird. Denn die Musik ist nicht derart, wie so manche meinen, die Kunst des Sinnens und Träumens, der Gedankenlosigkeit und leidenschaftlichen Erregung, nicht, wie fast alle glauben, die Kunst der schönen Einzelheiten. Sie verlangt plastische, ordnende Kraft wie kaum eine zweite, ja wie keine zweite. Denn sie hat die strengsten, nämlich ureigensten Gesetze.

Wenn wir gleichwohl die Schönheit nicht missen wollen, so hat das mit den Einfällen nichts zu tun. Es ist zuzugeben, daß Germanen und Romanen, vorzüglich aber jene, durch Jahrzehnte die Schönheit recht vernachlässigt haben. Seitdem mit Beethoven der Kampf um die Form der Sonate ernsthaft begonnen hatte, hat die Kraft der Erfindung, und damit das, was man in der Musik die Schönheit nennt, nachgelassen.

Schon Beethovens Themen sind unbedeutend, ja ärmlich. Je mehr Gewicht nun auf die symphonische Entwicklung gelegt wurde, um so schwächer wurde die Erfindung. Es war, wie wenn die Kraft der Komponisten durch die auf das Ordnen verwendete Sorgfalt gänzlich verbraucht würde, und heute ist man so weit, daß begabte Männer wie Strauß auf Erfindung ganz offen verzichten und ihre Kritiker darin nur einen Vorzug erblicken. Das ist gewiß, so natürlich es klingen mag, doch nur absurd. Denn schließlich muß es dazu führen, daß die einzelnen Produkte voneinander nicht mehr unterschieden werden können. Da aber natürlich Unterscheidbarkeit ein wesentliches Merkmal der Existenzberechtigung ist, so sehen wir, in welches Chaos man sich zu stürzen im Begriffe ist. Dieser Musik ohne Gesicht und Charakter kann zu Gesicht und Charakter nur wieder durch die Schönheit der Themen, das heißt durch den motivisch, harmonisch und rhythmisch wohlgeordneten Aufbau der Themen verholfen werden. Denn die Themen sind das Gesicht jenes großen Musikbaues, den wir Westeuropäer mit eisernem Fleiße errichtet haben, nicht die Einfälle, die wir ruhig den Asiaten und ihren Nachbarn überlassen wollen.



Noch einmal Leidenschaft? Es ist natürlich Unsinn, zu sagen, Bach sei ohne Leidenschaft gewesen. Er hatte eine ziemlich dicke Nase, bei Verstandesmenschen wird man keine dicken Nasen finden. Aber auch ohne das Bild wäre man, so denke ich, hinreichend unterrichtet. Was wir von Bach'scher Musik besitzen, es ist ein ungeheures Material, zeugt von solcher Kraft, Gefühles

wie Verstandes, daß wir ohne Bedenken sagen dürfen, Bach sei der musikalischste aller Musiker gewesen. Wie könnte er da ohne Leidenschaft gewesen sein? Ich sage mit Vorbedacht: der musikalischste aller Musiker und nicht etwa, wie mancher meinen möchte, der gefühlvollste und geistreichste. Geistreich und gefühlvoll ist ein wahrer Musiker nie, außer im Privatleben und wenn er sich gehen läßt. Geistreich und gefühlvoll: das leisten sich Männer von Welt und die Idealisten des Lebens, die Lebenskünstler jeder Art. Der Musiker, als Musiker, hat damit nichts zu tun. Der Musiker lebt nicht in der Welt, er lebt in seinen Tönen, im Bezirke seiner Töne, in ihren Beziehungen, Kräften und Werten, in ihrer Thematik, in ihrer Harmonik, Rhythmik und Dynamik. Hierin lebt er und diese Dinge leben in ihm, schaffen durch ihn und er schafft durch sie. Das ist er und nichts außerdem, kein Literat und Dichter, kein Philosoph und Weltverbesserer, auch kein Maler. Das alles geht ihn ja nichts an und ist nicht seines Amtes. Kümmert er sich dennoch darum, nun gut, so tut er's auf eigene Gefahr. Er muß fürchten, sich zu zerstreuen, sich zu schwächen. Vielleicht auch tut er's gerne, weil er sich und seiner Musik nicht recht zu trauen wagt, weil er schon ein wenig schwach ist. Er möchte Mängel zudecken. Er macht Anleihen. Keiner dieser Ausschweifenden aus Mutwillen oder Schwäche war Johann Sebastian Bach. Er war der musikalischste, das heißt größte Musiker, weil er ganz und gar bei der Musik blieb. Das will natürlich auch sagen, daß er die größte musikalische Kraft, Gefühles wie Verstandes, gehabt hat. Ihm fehlte ganz entschieden das, was wir heute tadelnd das Triviale nennen, das Triviale, über das

begrifflich so schwer eine Einigung zu erzielen ist und das doch heute eine so große Rolle spielt.

Gemeinhin verstehen wir unter dem Trivialen die Neigung zum Gewöhnlichen, den Fall aus der Kunstsprache als einer gehobenen in die Gassensprache, aus der Kunstform in die Nutzform. Man ist sich ziemlich einig darin, daß ein Musiker, dessen Melodieführung in die Linie des Gassenhauers gerät, trivial wird. Es ist aber nicht alles Volkstümliche auch gassenhauerisch. Wir haben alte Volkslieder von wundervoller Kraft der Form und des Rhythmuses. Das Entscheidende ist, daß diese Kraft versagt. Alle neueren Armeemärsche zum Beispiel sind ganz schauderhaft trivial, weil sie jeder Kraft in der Führung der Melodie entbehren und in einem stumpfsinnigen Rhythmus untergehen: gedanken- und gefühllose Machwerke, Schwäche ihre Signatur. Ähnlich steht es mit den modernen Tänzen. Während aber Tanz und Marsch in der Nutzform ihre glückliche Grenze finden, ist das Lied nicht in dem gleichen Falle, weshalb der Gassenhauer und sein Geschlecht das Greulichste ist, was uns begegnen kann. Und gerade die Schwäche des Gassenhauers findet sich heute an allen Ecken und Enden, gerade sie ist volkstümlich geworden, weil sie zu nichts verpflichtet, weil heute alles volkstümlich ist, was nicht verpflichtet.

Da solche Schwächen, sei es in der Thematik, sei es im Harmonischen, sei es in der Form oder im Stil, Fehler im Sinne der musikalischen Gesetze sind, müssen sie sich mit ziemlicher Sicherheit nachweisen lassen. Das freilich hält heutzutage, aus zwei Gründen, schwer. Einmal, weil man verlernt hat, auf musikalische Gesetze zu achten, und gemäß Prinzipien soge-

nannter Freiheit und Entwicklung zu leben gedenkt, sodann aber auch, weil man infolge dieser Libertinage sich die Ohren so verdorben hat, daß sie nicht mehr fähig sind, Trivialitäten zu hören. Man sage nur einmal, daß die Brahms'sche Thematik von Trivialitäten wimmelt, und man wird gesteinigt werden. Und doch sind Trivialitäten nicht so schwer zu erkennen, wenn man nur mehr auf Bach hören wollte (statt, wie die Brahmsgemeinde, auf Händel). Bei Bach gibt es all die greulichen Fehler und Schwächen der Modernen nicht: diese unvermittelten fatalen Schritte, diese tote Symmetrie der Bewegung, diese skizzierte Begleitung, diese unsicheren Bässe, diese gedankenlose Harmonik, diese verwünschten Terzen und Sexten. Strauß'sche und vor allem Mahler'sche Melodik wäre nicht entstanden und würde nie verstanden, wenn Komponist und Hörer anstatt tausend Gassenhauer nur eine einzige Bach'sche Fuge in Leib und Seele spürten. Verdächtig ist bei den Modernen auch all das Interessante, Spannende, Geistvolle, Aparte und Seltsame (oder wie sonst sie ihre Tugenden benennen mögen): fast immer, wo wir es finden, dient es dazu, Trivialitäten zuzudecken. Bach ist nie interessant oder geistvoll, nie apart oder seltsam. Im modernen Sinn ist er rechtschaffen langweilig und trocken, nämlich immer das, was er sein muß, wozu die Töne und ihre Beziehungen ihn verpflichten. Gerade, weil er dies in allem und jedem ist und aus keinem anderen Grunde, muß er die größte musikalische Kraft genannt werden.

Inzwischen scheint es aber so zu sein, daß die großen Geister und ihre Werke jenen alten Schiffen gleichen, die in stillen Häfen von langen Reisen schlafend ruhen. Von Moosen und

Algen sind ihre Rümpfe überwachsen und ihre Masten umsponnen von den Spinnweben der Jahrhunderte. In dunklen Nächten, wenn der letzte Lärm der Welt sich zur Ruhe gelegt hat, dann ächzen sie wohl eine stockende Zwiesprache: vielleicht, daß die Sterne sie hören, die am Himmel ihre Reise vollenden, denn sonst ist niemand da, der sie vernehmen könnte.

Völker

Daß das liebenswürdige Volk der Franzosen auch an der Geschichte der Musik einen liebenswürdigen Anteil nehmen werde, schien vorher bestimmt zu sein. Da ihm für Form und Rhythmus ein starkes Gefühl im Blute liegt, mußte ihm dreierlei glücken: die Form der Suite als einer Folge von Tänzen, der freie oder sogenannte galante Stil und schließlich jene reiche Zahl von Volksliedern, die schlechterdings unvergänglich sind. Dies alles aber hat es eines Tages wieder wettgeschlagen, indem es dem fatalen Monstrum der großen Oper freudig zum Leben verhalf. Damit schaffte es das reine Interesse an der Musik endgültig ab und machte aus ihr eine Parade, eine Staatsaktion, der alles nun zum Opfer fallen sollte[5]). So mußte es kommen, daß das Genie eines Berlioz nach Deutschland flüchtete und die leuchtende Begabung eines Bizet verspottet wurde. Cäsar Frank, ein geborener Vlame, war sicher nicht durch das bedeutend, was die Pariser an ihm sahen, und der einzig echte Franzose unter allen neueren, der jetzt achtzigjährige Saint-Saëns, ein in allen Sätteln gerechter Eklektiker, seicht und elegant, geistreich und skrupellos, war der wahrhafte Patronos jener französischen Musikfeste, nach deren Genuß man immer die Empfindung hatte, wie wenn man zuviel Süßigkeiten genascht habe. Nein, nein, diese Kunst vermag uns kein Brot mehr zu reichen. Sie gibt noch Formen von Hand zu Hand, weiß aber nichts mehr damit anzufangen. Sie zeigt wohl hie

und da noch Geist oder Eleganz, aber auch dieses mürbe und dünn. Sie hat keine Konsistenz mehr. Sie hat kein Leben mehr. Es ist Spätherbst geworden und der Winter steht vor der Tür. Weder die Wagner'sche Schule noch der Impressionismus können daran etwas ändern. Jene ist für den Franzosen doch wieder nur eine andere Art der großen Oper und dieser hat mit der Musik nur noch die Noten gemein, im übrigen ist er der Versuch blutleerer Komponisten, die Radiernadel zu führen oder in Holz zu schneiden. Oder ist er's nicht? Oder ist ein Mann wie Debussy, „compositeur français", etwas anderes als ein Holzschneider, ein Radierer?

Ich denke, man muß schon recht beschränkte Mittel haben, wenn man sich eines Tages entschließt, sein musikalisches Leben mit der Ganztonleiter zu fristen. Als gebildeter Mensch und begabter Musiker weiß man, daß man sich damit die großen Formen versagt und auch in den kleinen auf ein sehr enges Gebiet festlegt. Man bildet einen oder zwei Takte, die rein harmonisch orientiert sind, wiederholt sie auf derselben oder einer andern Stufe, reiht eine neue Phrase an und macht so fort, bis es genug ist. Die Dynamik ergibt sich aus der Harmonie und den Stufenfolgen von selbst. Von Thematik ist keine Rede. Was an Melodiebildung zu finden ist, sind Floskeln, die sich harmonisch entwickeln. Ausgebildete Rhythmen gibt es nicht, die Bewegung ist die einmal angeschlagene. Anhänger rühmen die angeblich strömende, an Chopin erinnernde Melodie im Mittelsatz der l'isle joyeuse. Es ist die rhythmisch und harmonisch indifferente auf- und absteigende Tonleiter. Wie man mit solchen Mitteln auf den Gedanken kommen kann, die Musik

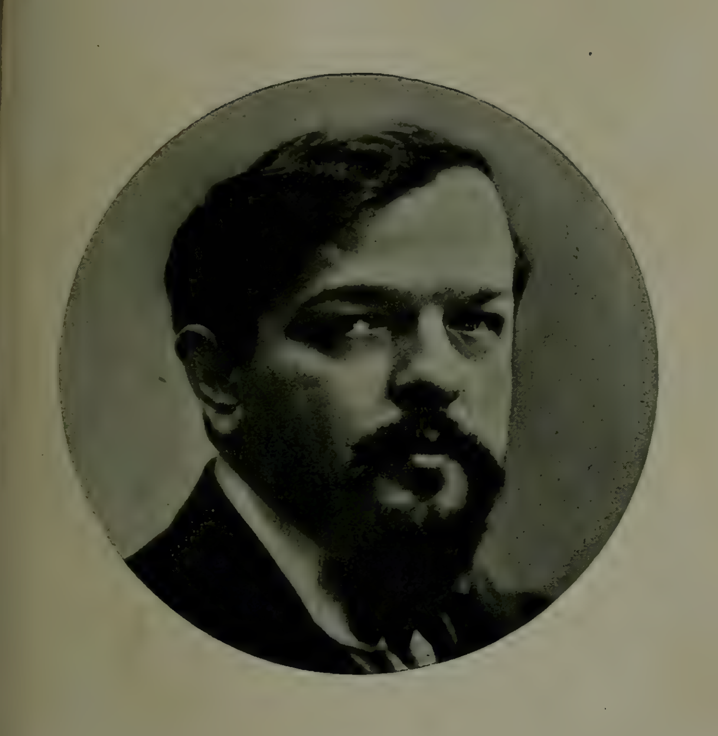
zu einem Theaterstück zu schreiben, bleibt nur darum nicht ganz unverständlich, weil man bei Maeterlinck mystische Bilder fand, die den eigenen erotischen Klängen nahekommen, und weil natürlich die Bretter lockten. Mit Theater und Oper hat das so wenig zu tun wie Maeterlinck selbst. Es ist eine Beschwerde, ein Alpdrücken, mehr nicht. Auch ein Quartett schrieb man. Ich erinnere mich an den Wintersonntag, an dem ich in meiner Wohnung Gäste zurückließ, um dieses Opus zu hören. Noch sehe ich den grauen Saal, die Gaslichter mit den blendenden Prismen, das wenig elegante Publikum. Die Vorführung war ersten Ranges. (Während ein Quartett Beethovens so ziemlich ohne Verständnis gespielt wurde.) Ich war in guter Verfassung und gab, wie man wohl sagt, höllisch acht. Gleichwohl fühlte ich mich bald in eine Art somnambulen Zustands versetzt. Ich glaubte durch einen verschneiten Wald zu gehen, die Zweige der Bäume beugten sich über mich herab, der weiß-rosa-blaue Schnee flimmerte im Sonnenlicht. Obwohl das Ganze nicht übermäßig lange war, kam es mir reichlich lange vor.

In Debussy hat die Musik ihre Kategorie, die Zeit, endgültig verlassen und ist zur Raumkunst geworden. Anstatt des der Musik eigentümlichen zeitlichen Verlaufs, eines Nacheinanders, gibt sie das Nebeneinander gleicher Phrasen, also Bilder oder, wie Debussy selbst sagt, Estampes. Es ist erstaunlich, wie dieser Mann mit den lächerlich beschränkten Mitteln, oder vielleicht ist es gerade darum nicht erstaunlich, weil diese Mittel so beschränkt sind: wie er die Vision des Bildhaften heraufzubeschwören vermag. Wenn bildhafter Impressionismus in der Musik erlaubt ist, dann hat Debussy ihn gewagt und

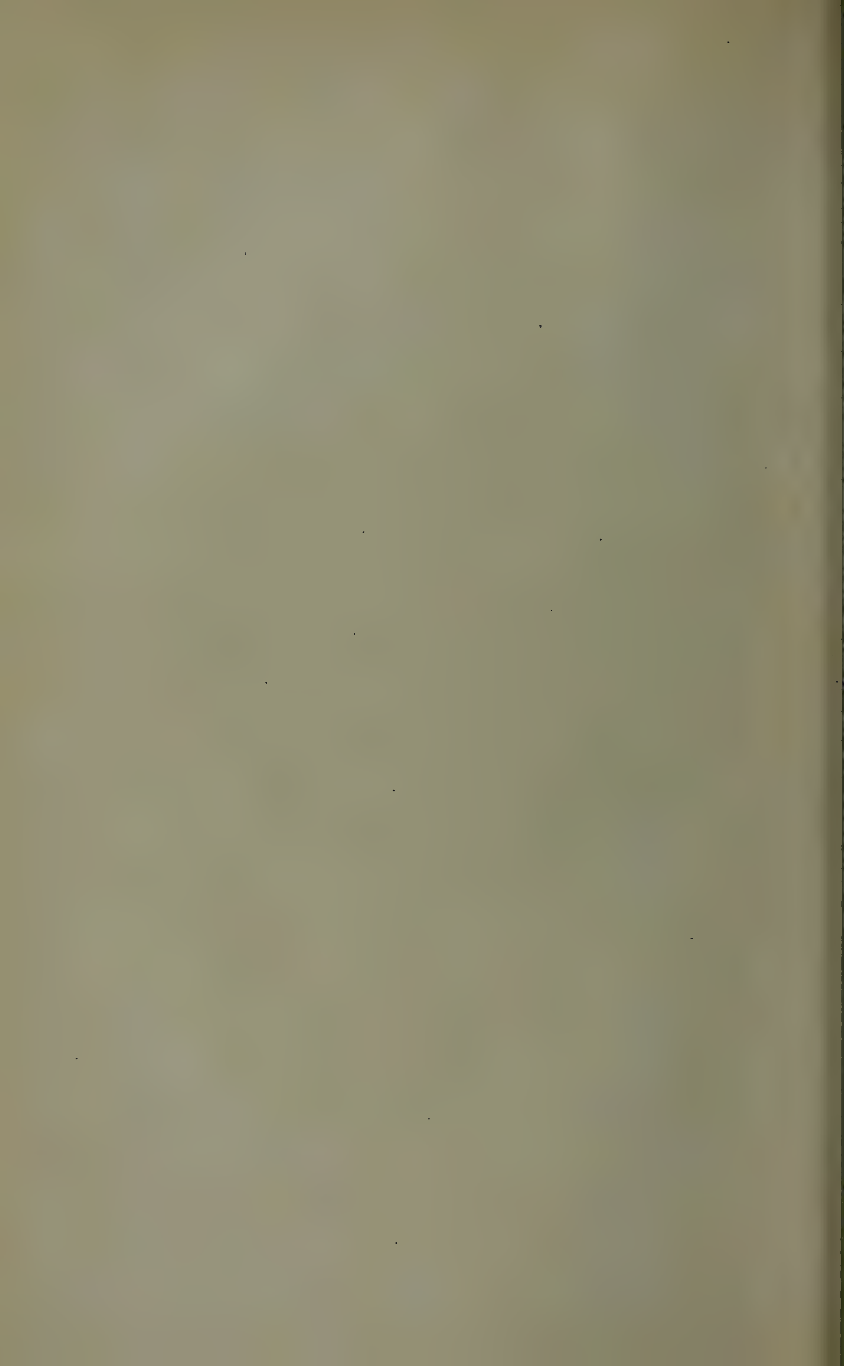
sogleich zur Vollendung gebracht. Ich stehe nicht an, die Wahl seiner Mittel, seinen Satz, seine Instrumentierung delikat zu finden. Von seinem Orchesterklang können die andern, die so roh geworden sind, sehr viel lernen. Indessen sind diese Sachen wirklich nicht erlaubt. Solche Dinge gibt es in der Musik einfach nicht. Debussy ist der Mann der zartbunten Holzschnitte, aber kein Musiker. Er ist ein Mann von Geschmack in Geschmacklosigkeiten. Ein Mann von Form im Formlosen. Von Erfindung im Erfindungsarmen. Dieser wie schon gesagt konsequente Impressionismus ist nur darum zu erwähnen, weil er konsequent ist.

*

Auch das Land Italien lief nicht Gefahr, dadurch zu verschwinden, daß es sich allzusehr vertiefte, wie seine Ortschaften von Zeit zu Zeit verschwinden, weil die Erde sich öffnet. Es beherbergt ein äußerst lebhaftes Volk und es ist sicher, daß es ein italienisches Temperament gibt; ebenso sicher ist es aber auch, daß es keine italienische Leidenschaft gibt. Die italienischen Musiker sind so schnell wieder abgekühlt, wie sie erhitzt sind. Auch lieben sie — und wenn es nur ein wenig sein kann — allzusehr Theater zu spielen. Sie sind tapfer und gut, brav und gut, wenn sie Zuschauer haben. Unter der gleichen Bedingung sind sie — „leidenschaftlich". Temperament kann man jeden Augenblick abstellen, ohne die Fassung zu verlieren: man wartet, um es nachher weiter zu spielen. Der Italiener verliert alles, nur nicht die Fassung. Es gibt kaum einen Musiker, der ehrgeiziger, selbstgefälliger wäre.



DEBUSSY



So hat denn dieses Land eine große Tradition leichtfertig über den Haufen geworfen und es Deutschland überlassen, sie weiter zu pflegen. Es selbst aber hat sich einer Opernfabrikation hingegeben, die an Roheit ihresgleichen sucht. Das hindert nicht, daß sie den Beifall der ganzen Welt findet.

Wo meint man wohl, daß da noch der bel canto oder der alte Sinn für Rhythmus ihr Unterkommen suchen dürfen? Vielleicht noch in den aufreizend gezupften Saiten eines nächtlichen Ständchens, oder in der prachtvoll rauschenden Musik auf irgendeiner Piazza? Vielleicht noch im Gesang der Nonnen einer Klosterkirche oder auch bei Cello und Flöte an einer abendlichen Straßenecke? Vielleicht aber auch nur noch in den Stimmen der Glocken über einem morgendlichen See?



Dem, der die Gebiete russischer Musik betritt, fällt kaum etwas, gleich von Anbeginn, so auf wie die ungeheure Offenheit dieses Landes. Russische Musik bedarf so wenig eines ernsten Studiums wie irgendeine Virtuosen- oder Salonmusik eines ernsten Studiums bedarf. Man hört sie als etwas Selbstverständliches an und das Ohr ahnt immer schon, was kommen wird. Es ist aber nicht so sehr das Leichte und Sorglose, das Staunen erregt, sondern mehr noch das Rohe und Plumpe eines Gefüges, das mit oberflächlich gefundenen, oft von der Gasse aufgelesenen Themen, einfach harmonischer Entwicklung und reichen, rauschenden Mitteln sich so sehr genügsam vor uns hinstellt. Dieses Land ist farbig, aber wenig schattiert; es wechselt zwischen schwermütiger Trauer, lärmender Freude,

prunkender Pracht. Im Ganzen so gar nicht aktiv, vielmehr ohne Halt und nur durch Widerstand sich Form gewinnend. Gar nicht differenziert. Fast zigeunerhaft.

Was aber bedeutet das? Nämlich für uns?

In den letzten Jahren hat man bei uns wieder die Symphonien Tschaikowskys hervorgeholt. Warum? Sie sind gewiß sehr persönlich, psychologisch wie man sagt, Zeugnisse einer unglücklich sich verzehrenden Natur. Hierdurch und durch die echt russische Mischung unerhörter Süßlichkeit und Brutalität erringen sie sich auch bei dem westeuropäischen Publikum Erfolge, nämlich dort, wo dieses im Begriffe ist, in musikalische Barbarei zu versinken. Denn künstlerisch kommen solche Sachen doch kaum mehr in Betracht, weder die in F-moll, noch die in E-moll, auch nicht die pathetische. Die Kunst ist nicht Behälter für Ergüsse kranker Seelen. Die Musik hat ihr eigenes, reines Leben, unabhängig von den Wünschen der Musiker. Auch solche, die Tschaikowsky sonst ablehnen, rühmen sein großes Trio als „eine der grandiosesten Tonschöpfungen aller Zeiten". Man versteht ein solches Urteil nur, wenn man an eine unbewußte Parallele zu den Dissonanzen Allermodernster denkt, wobei ja freilich Tschaikowskys einfachere und klarere Diktion gewinnen muß. Im übrigen ist auch diese Musik — wie sollte es anders sein? — ein Tschaikowsky: das heißt zweifellos ernst gemeint und darum menschlicher Sympathien wert, als Werk aber mit ihren unglücklich erfundenen, unglücklich weitergesponnenen Themen, ihrem bombastischen Stil und den ausschweifenden und uferlosen Steigerungen ein oberflächliches Stück, ein Virtuosenstück.

Es mag seltsam scheinen, daß dieses russische Volk, in dem doch immer starke und schwere Empfindungen zur Entladung drängen, daß es keinen Dostojewski der Musik gehabt hat, das heißt einen Musiker, dessen Menschliches (Christliches) so groß ist, daß man darüber die Mängel des Werkes einfach übersieht, daß man sich immer wieder einfach sagt: es muß so sein. Man könnte einwenden: gewiß ist die Musik Tschaikowskys roh und süßlich, trivial und bombastisch, immerhin aber ist sie Ausdruck von etwas Seelisch-Großem, läßt Seelisch-Großes ahnen. Aber bitte: was sie ahnen läßt, sind Störungen des Systems, mag es nun ein leibliches oder geistiges sein. Die großen Klagen, die Tschaikowsky immer wieder anhebt, sind eben keine großen Klagen. Sie gehen uns im Grunde doch nichts an. Oder höchstens psychologisch, d. h. an der Oberfläche. Man hat das Gefühl: es hängt ja alles doch irgendwie mit Politik zusammen, die Musik wird zum politischen Erguß mißbraucht. Und niemals ist es so, daß man den Eindruck hat, wie so oft bei Beethoven: welch großer Mensch, nur vergreift er sich, nur bleibt er unzulänglich, Torso, Gerippe. O nein, hier gelingt ja alles immer ach so gut oder scheint doch immer ach so gut zu gelingen, hier ist ja immer über alles ein gleichsam ausreichendes und geschmücktes Tuch gebreitet. Und wird man oft bei Beethoven den Eindruck der Werkstatt nicht los, so bei Tschaikowsky den Eindruck des Salons.

Bei den neueren Russen ist das alles gar nicht anders. Auch bei ihnen bricht, vom Volkslied getragen, das Nationale allerorten durch. Der große Einfluß Beethovens und Schumanns, neuerdings Debussys — Mozart ist unbeliebt, Bach so gut

wie unbekannt — er fließt immer wieder in das Nationale hinein, das irgendwie ein Politisches ist. Man kann sich denken, welche Mischungen das geben muß. Die Entladungen dieser Menschen suchen sich geschwind Behälter: da gibt es denn ein klingendes, rauschendes, süßlich-rohes Musizieren, lauter höchst-persönliche Angelegenheiten und Beschwerden und ebensolche, das heißt psychologische oder psycho-analytische Mittel, um Abhilfe zu schaffen.

Die neuesten Russen sind Expressionisten. Warum auch nicht, wenn es ihnen auf andere Weise noch nicht gelungen ist, das fertig zu bringen, was man in Deutschland ehedem nannte: Musik machen? Es wird schon so sein, daß in Rußland wie so manche, auch die musikalischen Kräfte immer noch schlummern. Was bisher an der Oberfläche erschienen ist, das ist nur Oberfläche gewesen und um so oberflächlicher, je tiefer es sich gegeben hat. Die Kraft ist wohl noch nicht stark genug, um den Widerstand zu überwinden, den die Oberfläche noch immer ihr entgegensetzt. Oder ist sie schon so ungeheuer, daß sie alles verwüsten würde, ihr aber vor sich selber graut und sie einstweilen vorzieht, nur nett und roh zu spielen? [6])

Grieg

Wir haben eine Kammermusik, die ihre Formen von der Straße auflieſt und ſich brüſtet, polyphon zu ſein, indem ſie kindliche Imitationen bildet. Eine Kammermusik, deren Weſen der Kammermuſik feind und dem Orcheſter zugewandt iſt, mit vollen, breiten Griffen, Farben und Lichtern, prägnanten aber nichtsſagenden Themen, volkstümlicher aber ſüßlicher Melodik, ohrenfälliger aber grob raffinierter Harmoniebildung. Mit Entwicklung durch ſimple Wiederholung und kahle Symmetrie, von einer Dynamik, die den dürftigſten und zaghafteſten Einfall zu wild aufgeblaſenem Fortiſſimo treibt. Eine Kammermuſik, im Ganzen gemein wie irgendein geriſſenes Stück mit Pariſer Beſetzung in einem Kaffeehaus des Weſtens, aber auch mit der vorgeblichen Wildheit des Virtuoſen und einer gewiſſen Gebärde, der zur tragiſchen Größe nichts zu fehlen ſcheint und doch wahrhaft alles fehlt.

Was glaubt man wohl, welches Modernen Opus mit dieſen Worten getroffen werden ſolle? Aber es ſoll gar kein Moderner getroffen werden, ſondern ein gewiſſer Edvard Grieg, der, ſo ſchätze ich, ſchon Jahre tot iſt. Dieſer Muſikant, von dem man, wie zu vermuten war, in zehn Jahren vielleicht noch den Namen, ſonſt aber nicht viel mehr nennen würde, er ſpielt heute wider alles Erwarten eine Rolle, die nichts zu wünſchen übrig läßt.

Man vergißt zu leicht, wie bedeutend der Einfluß der Vir-

tuosen und gerade dieses Virtuosen gewesen ist. Kann man ihn doch sogar bei Brahms finden. Merkwürdiger, wichtiger und aufschlußreicher, daß, wie wir hier sehen, selbst modernste Musiker in Form und Stil ohne Grieg nicht gedacht werden können. Natürlich meine ich Leute wie Reger und Schönberg, so sehr auch deren Anhänger toben mögen. Auch denke man doch ja nicht, daß solche Übereinstimmungen, Anklänge und Einflüsse etwas Äußerliches seien. Man überlege einmal, wie entfernt Griegsche Art von der dieser Musiker auf den ersten Blick zu sein scheint; es wollen sich ganze Welten dazwischen legen. Und doch liegen sie nicht dazwischen. Es muß gesagt sein, daß in Grieg das ganze moderne Wesen schon frühe vorbereitet ist (an dem auch Brahms mit aller Schumännerei seinen Anteil hat). Das Auffallendste bei Grieg ist gerade das, was wir das Moderne nennen können. Schon der flüchtige Überblick über das Griegsche Schaffen läßt die den Modernen eigentümliche Unfähigkeit deutlich werden, ein größeres Ganze formell einwandfrei zu gestalten. Ihm gelingt nur das ganz Kleine und auch dieses oft nur auf die sehr problematische Weise offenster Symmetrie (Wiederholung). Seine Sonate dagegen, sein Klavierkonzert und eben jenes Quartett saugen die tödliche Langeweile, die sie ausströmen, aus ihrer stümperhaften Form. Es ist modern, zu glauben, daß schöne Details für Mängel des Ganzen entschädigen. Wo nicht der geringste Versuch einer ernsten Arbeit gemacht wird, wo ein Thema nur dem andern folgt und Gebilde, die irgendwie mit einem von ihnen zusammenhängen, nur angereiht werden, wo die „Durchführungen", oft in kurzen kanonartigen Gängen, meist in völlig schematischen, hölzernen

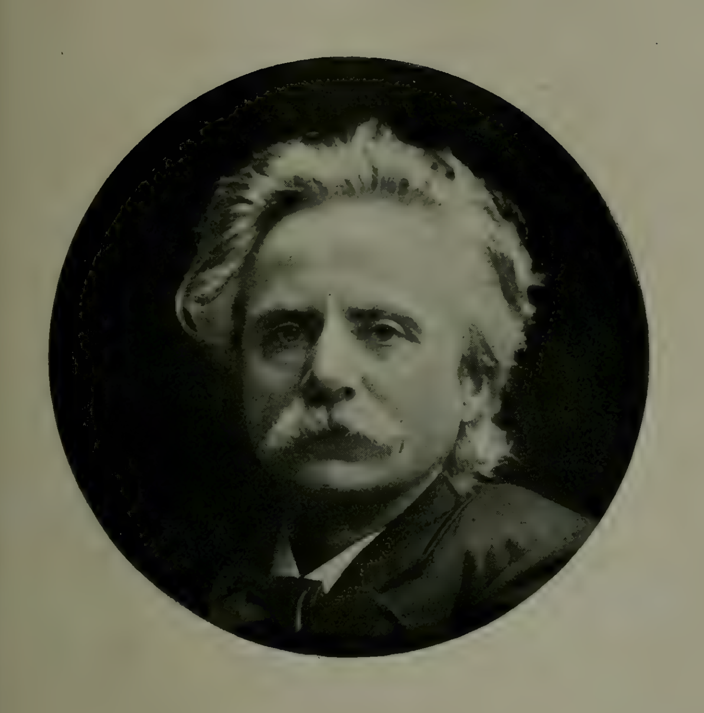
Behelfen nach alten Mustern, sich nur so hinschleppen und irgendeine leer steigende Dynamik zum Schlusse preßt: was will man da sich noch erhoffen?

Oder etwa von dem mixtum compositum eines manierierten Stils? Dieser Norweger hat mit den Modernen eine gewisse Art gemein, an der man ihn immer wieder erkennt. Man könnte sagen, er schriebe sich sozusagen selber ab. Die Frage wäre nur, wo er seinen Ursprung habe. Ich fürchte, er hat keinen. Jedenfalls war er im Anfang seines musikalischen Lebens nahezu nichts oder doch etwas ganz Neutrales. Er wurde erst Grieg, als er, sozusagen am Wege, ein Gewisses gefunden hatte, nämlich das Volkstümliche. Nun nahm er freilich dem Volke seine Lieder und Tänze nicht etwa einfach fort. Er stahl sicher nicht. Vielmehr spiegelten sich diese Dinge auf irgendeine Art in ihm und diese Art wurde Edvard Grieg. Nachdem sie einmal da war, ging sie nicht wieder fort. Sie blieb und sättigte das ganze Leben dieses Menschen. Es gibt keinen Komponisten vor Grieg, der im gleichen Maße vom Volkstümlichen abhängig gewesen ist, aber auch keinen, der im gleichen Maße das Volkstümliche sinnlich verzerrt gesehen hätte. Griegs ganzes Schaffen fiele in sich zusammen, wenn man das Volkstümliche ausscheiden wollte. Nur ein Merkmal davon ist die Monotonie im Harmonischen und Melodischen: sie kommt vom Dudelsack, wie eine gewisse Prägnanz des Rhythmuses von den Tanzweisen.

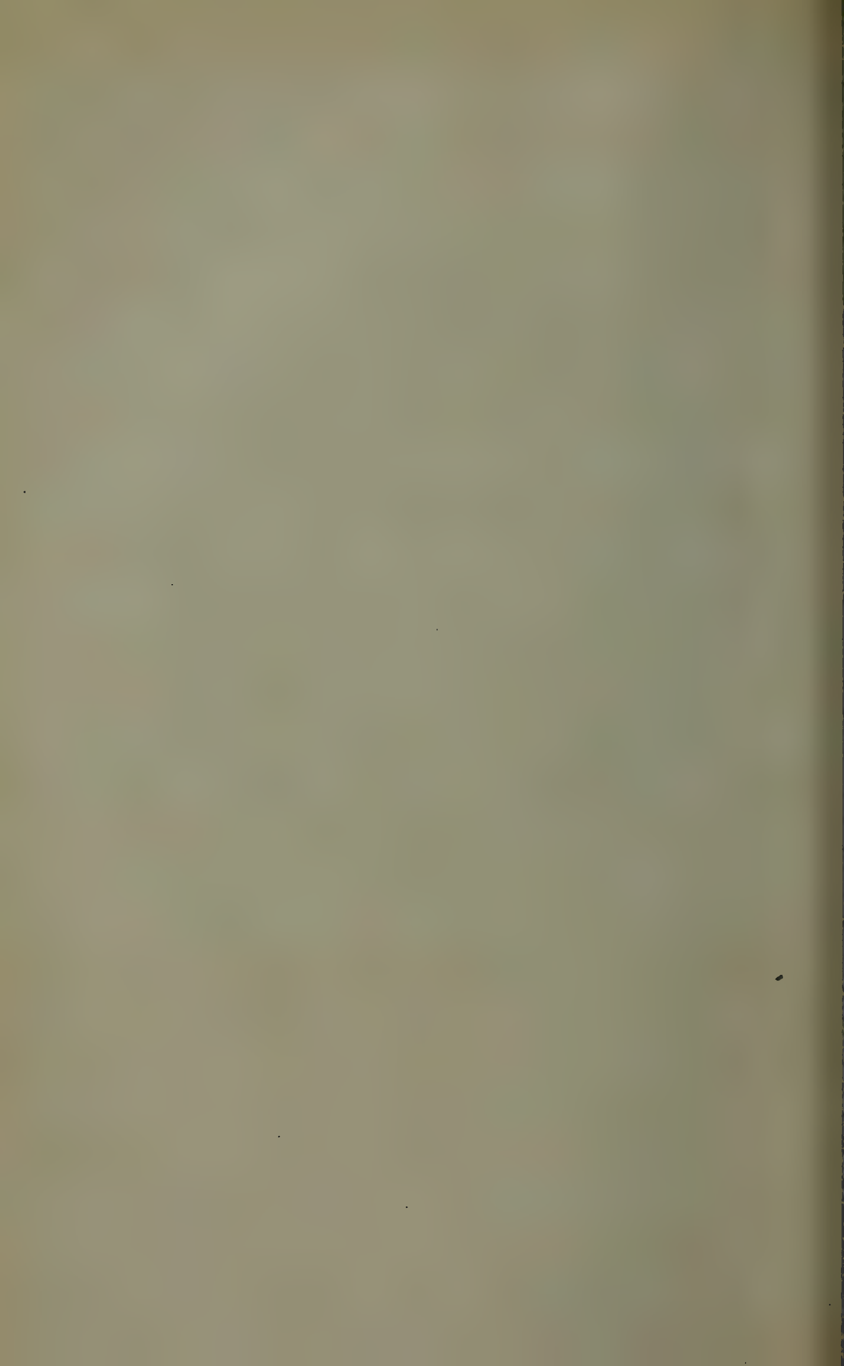
Innerhalb dieser ach so engen Grenzen hat nun freilich Grieg es verstanden, durch sehr klare und sehr einfache Stilisierung und eine wie man sagt blühende, stark kontrastierende, wenn

auch meist primitive Harmonik eine ohrenfällige Musik zu machen, von der in schwachen Stunden selbst gebildete Musiker sich imprimieren lassen. Das macht auch, daß Grieg alles, was er schreibt, in eine gewisse Pathetik zu versetzen liebt, wie sie früher den Virtuosen mit geschüttelten Locken eigentümlich war und die das Publikum so gern mit Leidenschaft verwechselt. In Wahrheit ist diese Musik, ganz und gar im Einklang mit moderner Musik, nur bombastisch. Es steckt nicht viel, vielleicht sogar nichts dahinter: diese Noten tun nur so aufgeregt, sie sind es nicht. Man denke nur einmal an die Violinsonate in C-moll (Opus 45, also aus einer reifen Zeit): dieses allegro appassionato, dieses aus einer Sechzehntelbewegung bestehende Thema, das so auffahrend tut und doch im dritten Takt schon wieder und im sechsten abermals (Gott, wie trivial!) bei der Tonika angelangt ist und von neuem mühsam auf der Unterdominante sich in die Höhe schleppt, um sofort wieder auf sie herunterzufallen, das ist alles andere als appassionato, nämlich sehr seßhaft und nur von dem mürrischen Wunsche beseelt, nicht gestört zu werden. Ein Nebengedanke treibt über der Dominante in naiv einförmiger Steigerung zur Tonika (zum wievielten Male?) zurück, auf der sich schließlich das erste Thema noch einige Male knurrend hin und her bewegt. Ein Takt leitet zum zweiten Thema über, das nur durch den gleichbleibenden Synkopenrhythmus mit dem Vorhergehenden verbunden ist oder, besser gesagt, gegen diese Art der Verbindung nichts einzuwenden weiß.

Grieg hat einige Geheimnisse, doch sind sie leicht verraten. Der Nonakkord gibt das Süßsehnende, eingestreute Durtöne



GRIEG



in Molltonarten und umgekehrt geben das Pikante, übermäßige Dreiklänge, Synkopen und Triolen das Drängende (was diese Musik angeblich so unwiderstehlich machen soll), Imitationen von fast kindlicher Einfalt den nötigen Aufenthalt, sehr offene und unbekümmerte Wiederholungen des Gleichen (o diese stotternden Themen!) das Ohrenfällige und Einleuchtende. Schließlich wird immer wieder eine nordisch-poetische Begebenheit irgendwie greifbar deutlich an die Wand gemalt.

Die Holberg-Suite, die sehr gute Musik enthält, ist die einzige Musik von Grieg, die nicht von Grieg ist. Ich sage das nicht mit Bedauern oder um Grieg und die seltsamerweise immer noch dahinlebenden Verehrer dieses Meisters zu kränken. Grieg ist sterblich, vielleicht auch schon gestorben. Er hat aber eine Entdeckung gemacht und diese lebt: das Bombastische, wie schon gesagt. Er ist der erste gewesen, der das Bombastische wie etwas ganz Natürliches in die Musik aufnahm und damit arbeitete. Für ihn war das Bombastische von der Musik unzertrennlich, gehörte zu ihrem Wesen, Musik war überhaupt bombastisch. (Was er sehr nett fand.) Auf diese Weise hat er nicht nur die Pariser Besetzung für die musikalischen Ohren salonfähig gemacht — was meint Ariadne dazu? —, sondern auch dem gesamten modernen Musikwesen ein beträchtliches Stück Weges geebnet: er gab ihm die Luft, in der es leben kann, diese eigentümliche Atelierluft, ohne die man, seltsam genug, nicht mehr auszukommen meint, mag man sich noch so „natürlich" gebärden.

Tschaikowsky

Von Tschaikowsky ist an anderer Stelle mehr gesagt worden. Komme ich hier auf ihn zurück, so geschieht es, weil ich am Beispiel deutlich machen möchte, was man sonst nur im Allgemeinen und gleichsam schwebend zu sagen sich getraute.

Wenn man auf einer Landstraße ein Pferd einsam dahintraben sieht, so denkt man wohl, es könne so in alle Ewigkeit weitertraben. Ein zweites Pferd aber, das in gleicher Richtung, parallel zum ersten, auf einer zweiten Straße dahintrabte, wäre dieser Anblick zu ertragen, sobald einem, aus irgendeinem Grunde, verwehrt würde, zwischen den Straßen und Pferden diagonale Beziehungen herzustellen? Daß die Pferde sich erst in der Unendlichkeit treffen sollten, diese Vorstellung müßte fast irrsinnig sein.

Das Parallele ist gewiß in der Welt. Aber das Diagonale ist auch da. Man soll nicht den Humor verlieren. Wer den Humor verliert, der muß ihn andern schenken, das heißt er läuft Gefahr, ausgelacht zu werden.

Eine vollendete Symmetrie gibt es nur im Lustspiel, in der komischen Oper und im Gassenhauer. Es sind die schwachen Musiker der nachbachschen Epoche, die Nachahmer Mozarts und vor allem Beethovens Epigonen [7]) gewesen, die der nackten Symmetrie verfielen. Dann, natürlich die Neueren. Der Parallelismus ist das Mittel eines Menschen, der monumental wirken möchte, der aber, da seine Kräfte versagen, sich mit

Schemen behilft. Es gibt niemand, der das deutlicher machen könnte als Tschaikowsky.

Man nehme an, ich bilde irgendein Thema. Aus zwanzig Takten vielleicht. Ich teile es nach seinem Motiv in zehn Gruppen zu je zwei Takten und zwar so, daß das Motiv sich immer gleich bleibt. Ich gebe ihm einen gewissen Rhythmus, in dem die ersten Takte unter sich übereinstimmen und von den zweiten nahezu alle. Dann gebe ich der Mehrzahl der zweiten Takte den Akzent auf den zweiten Taktteil und verstärke den Akzent noch dadurch, daß ich der Note den Wert einer Dreiviertelnote verleihe. Zwischen Takt 1 und 4 stelle ich schließlich eine weitere Symmetrie her, indem ich die Melodie der ersten Gruppe aufsteigend zur Dominante führe, die der zweiten Gruppe absteigend zur Tonika zurückführe. Wäre es zuviel gesagt, daß dieses Thema ein Beispiel für triviale Pendanterie und dafür abgebe, wie ein Meister nicht zu komponieren habe? Ein Schüler freilich könnte die Note 1 bekommen.

Dieser brave Schüler ist Tschaikowsky. Er ist es nicht gestern und heute, er ist es immer. Man könnte aus seinen Kompositionen die Beispiele häufen. Ich lasse das und wähle dafür ein Werk, das Tschaikowsky selbst am Herzen gelegen und das auch heute noch von vielen der Weltliteratur zugezählt wird. Ich meine das große Trio und ich wähle hieraus die entscheidende Stelle, auf die der ganze erste Satz hintreibt, das Thema des zweiten Satzes. (Das Werk besteht nur aus zwei Sätzen und der zweite, ein Variationensatz, hat nur dieses eine Thema.) Aber wir kennen ja das Thema: es ist eben jenes von zwanzig Takten und Tschaikowsky kann sich nicht genug tun, es immer

und immer zu wiederholen. Ähnlich dem Schüler irgendeiner Akademie ist er von der fixen Idee des Parallelismus wie besessen.

Nicht Tschaikowskys wegen trage ich dies hier vor, sondern wegen des Publikums und der Kritik, die sich durch Lieblichkeit und Poesie, wie sie es nennen, so gefangen nehmen lassen, daß sie das Schülerhafte nicht mehr zu hören vermögen. Es gibt sicher Leute, die dieses Themachen, und nicht mit Unrecht, noch mehr komisch als trivial empfinden, indem sie den Kontrast zu dem Lebendigen spüren, das sie, gerade nach der großen Elegie des ersten Satzes, zu erwarten berechtigt waren. Man setzt ihnen diese stocksteife, mit einer fixen Idee behaftete Puppe vor: das bringt sie zum Lachen, und so oft der Akzent wiederkehrt, ist ihnen, wie wenn man sie an einer kitzligen Stelle antippte.

Strauß

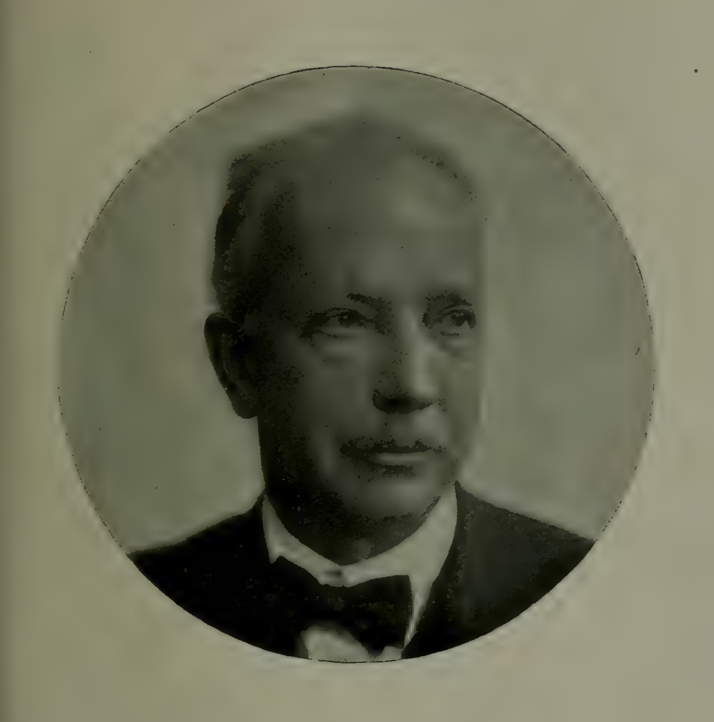
Strauß hat die Oper zur Symphonie gemacht. Das ist eine von den Grenzüberschreitungen. Die Oper ist keine Symphonie oder, um einmal Worte aus einem fremden Bereich zu nehmen, die Oper verlangt das Plastische, die Symphonie das Relief. Wie aber heute das Dramatische von der Symphonie so völlig Besitz ergriffen hat, daß kaum noch ein Unterschied in Stil und Mitteln besteht, so auch hat das Symphonische die Oper erfaßt. Das Symphonische: das ist der eine der großen musikalischen Begriffe von heute, die restlos in die Praxis umgesetzt worden sind. Er geht natürlich auf Beethoven zurück und vorzüglich auf die Durchführungsteile der ersten Sätze seiner Symphonien (und Sonaten). Diese Teile Beethovenscher Musik stellen nämlich in gewissem Sinne einen Kampf zwischen Parteien dar, welche Parteien die Themen sind. Die Themen ordnen ihre Verbände, die Motive, stellen sie auf, gruppieren sie: die Schlacht kann beginnen. Man bilde sich nur alles recht ein wie in einem Gefecht. Wir haben die Gräben, die vorgehenden Linien, die sich niederwerfen, wieder erheben, wir haben die Artillerie, die den Angriff vorbereitet und deckt, wir haben Sprengungen, Flankenangriffe, wir haben Hurra und Sieg und alles was dazu gehört. Ich kann von diesen Dingen reden, ohne im Allegorischen stecken zu bleiben oder in Straußschen Naturalismus zu verfallen. Denn alles dies ist auch das Wesen einer mit harmonischen, rhythmischen und thematischen Mit-

teln arbeitenden Durchführung. Die Töne sind so, ich denke es nicht in sie hinein. Es ist das Leben der Töne selbst, nicht ihrer Nachahmung einer fremden Wirklichkeit (wie bei Strauß und anderen). Brahms fügte dieser von Beethoven begründeten Form qualitativ nichts hinzu; in einigen Werken blieb er quantitativ hinter seinem Vorgänger zurück, in den meisten überbot er ihn in den Mitteln. Anders die Modernen, wenn sie auch ganz auf Beethoven fußen. Aber nicht etwa anders durch den Einfluß Wagners, dem sie zwar immer noch erliegen, so sehr sie sich dagegen sträuben, der aber doch nicht die Form betrifft, sondern mehr den Stil der kleineren Teile und auch diesen im wesentlichen nur durch das harmonische und chromatische Element. Ihr Anderssein beruht darauf, daß sie die große Durchführung wesentlich verändern. Sie fügen ihr eine Reihe kleinerer Durchführungen hinzu, die sie über die verschiedensten Teile des Ganzen, also außerhalb der eigentlichen Durchführung, ausstreuen, was schließlich, da die einzelnen Teile mit der Zeit an Zahl und enger Verbindung zunahmen, dazu geführt hat, daß das ganze Stück nur noch eine einzige große Durchführung ist. Bei Reger ist es glücklich so weit gekommen, daß er schon nach dem ersten Takt damit beginnt. Das nun ist das, was man heute das Symphonische nennt.

Man könnte fragen, was denn nun eigentlich durchgeführt werde, wenn alles nur Durchführung sei. Bei Beethoven diente der erste Teil bis zur Durchführung dazu, die Themen aufzustellen und vorzuführen. Etwa ein Drittel des Satzes wurde dazu verwendet. Wenn dieses Drittel bei den Neueren fast ganz fortfällt, da es auch schon von Durchführungspartien durchsetzt

ist, so leuchtet die Folge ein: die Themen müssen möglichst wenig Raum oder besser gesagt Zeit wegnehmen, sie müssen sehr kurz und knapp und eigentlich so sein, daß man sie gerade nur hinzustellen braucht und eine eigentliche Vorführung nicht nötig ist. Das heißt: um sich dem Ohr einzuprägen, ihr erstes Erfordernis, müssen sie einen alltäglichen und dürfen um keinen Preis einen individuellen Charakter haben. Man muß sie ahnen können. Am besten daher, wenn sie direkt trivial sind. Denn Trivialität fällt ins Ohr, ohne die geringste Zeit und Mühe zu verlangen. So verzichtet denn auch ein Mann wie Strauß ganz offen und bewußt auf jede Erfindung. Das aber führt zu einer Art Demokratie, die an dieser Stelle soviel bedeutet wie völlige Verflachung, Unkenntlichkeit. Das Symphonische ist heute schon gleichbedeutend mit dem unablässigen Hin und Her irgendwelcher Teilchen, man kann wirklich sagen Moleküle. (Weiß man nun, was eigentlich in diesen Durchführungen durchgeführt wird?) Da nun bei der steten Zunahme des Chromatischen auch die einzigen individuellen Unterschiede, die noch im Stil der Einzelnen beruhten, sich immer mehr verwischen, werden wir eines Tages vor der Tatsache stehen, daß wir die Werke verschiedenster Musiker nicht mehr voneinander unterscheiden können. Manche meinen, das sei nur Konsequenz aus Beethoven. Gewiß, konsequente Konsequenz kann aber auch vollendeter Wahnsinn sein. Es ist merkwürdig aber natürlich, daß man Wahnsinniges begehen kann, wenn man ganz vernünftig ist. Wie in der modernen Literatur sind es auch in der modernen Musik ganz vernünftige und sehr gut bürgerliche und biedere Leute, die Dinge arbeiten,

die einfach verrückt sind. Den Wahnsinn der Genies in Ehren, der Wahnsinn der Begabungen aber ist etwas, das Gott recht bald wieder von uns nehmen möge.



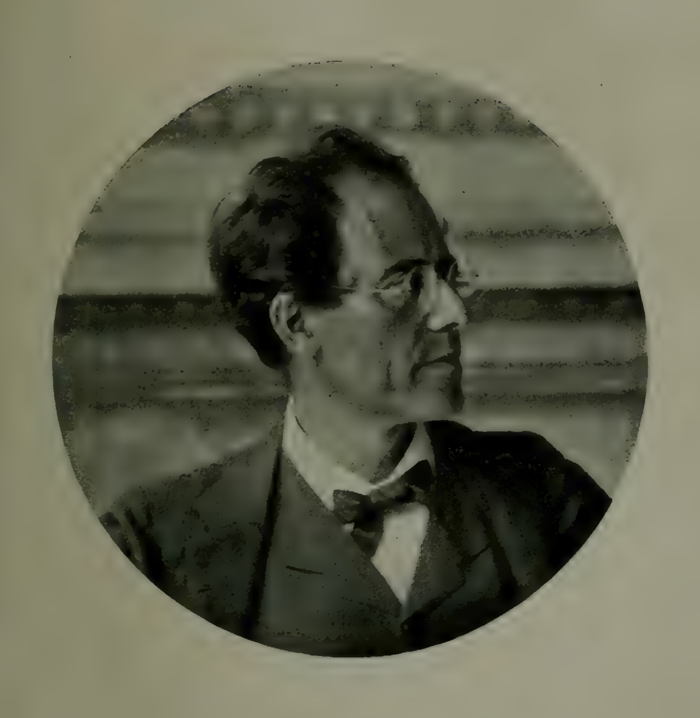
STRAUSS



Mahler

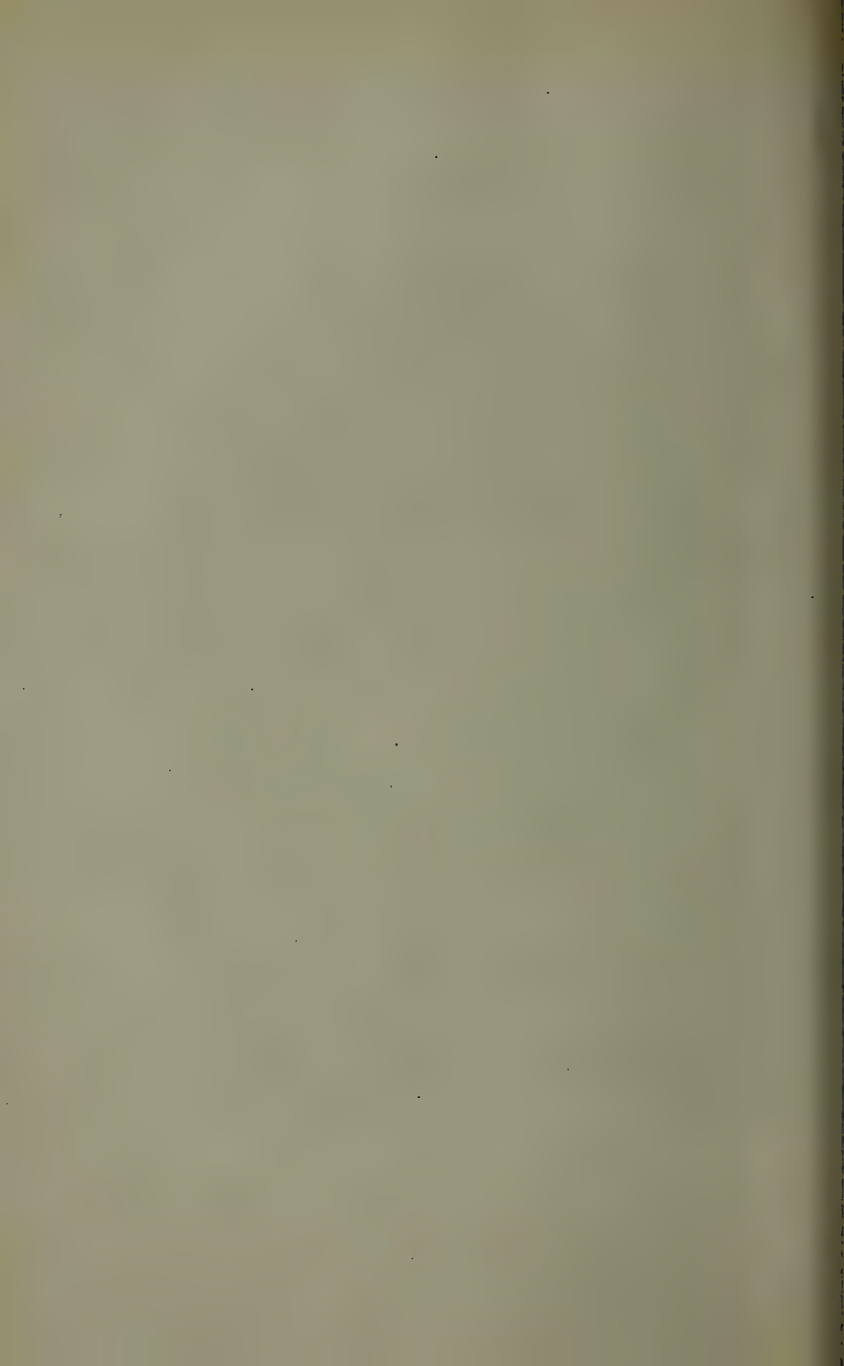
Man kann an Mahler leicht irre werden, weil er sein Programm nicht verrät. Daß er's nicht verrät, ist nicht etwa ein Trick. Er war zu ernst, als daß er solche Mittelchen angewandt hätte. Sein Programm war vielmehr nicht von irgendwelchen äußeren Vorgängen, einem Spazierritt, einer Krankheit, einem Todesfall, einer Ballszene, einem Wasserrauschen hergenommen, die sich leicht in Worte fassen. Es war ein literar-philosophisch-theologisches Programm und so allgemein, daß durch einzelne Worte nur Andeutungen gegeben werden konnten, was denn auch eingestreute Lieder und Chöre hie und da zu besorgen hatten, und daß man schon ein Buch hätte schreiben müssen, wollte man das Ganze ausdrücken. Darum aber war es nicht weniger ein Programm, und ein Beweis, wie sehr alles, was Mahler arbeitete, von äußeren Bezirken genommen war, ist etwa der Umstand, daß er, als er nach langem Suchen für den Schluß einer seiner Symphonien der Totenfeier für Bülow beiwohnte, in dem bei dieser Feier gesungenen Choral das geeignete Objekt endlich und glücklich gefunden zu haben meinte, und es nun sofort, unbesehen, mit Haut und Haaren sozusagen, verschluckte oder, besser ausgedrückt, als letzten Wagen an den Zug einfach anhängte, den sein symphonisches Werk vielleicht darstellt. Mahlers Unglück ist es gewesen, daß er ein ernster und gebildeter Mann war. Wäre er das nicht gewesen, dann hätte er sich vielleicht begnügt, lieblich quellende Waldliedchen aus des

Knaben Wunderhorn in Musik zu setzen, wie es Sache des biederen Musikers ist. Nun aber las er das Durcheinander von Hölderlin, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Dostojewski und man kann sich vorstellen, wie im Kopfe dieses anpassungsfähigsten aller Musiker (seine Vollendung der Weberschen drei Pintos ist ein Unikum von Anpassung) ein romantisch-mystisch-psychologisches Chaos zu brodeln anhub, das nach Erlösung durch ein sehr großes Orchester geradezu schrie. Dazu konnten nun freilich die einfachen Liedchen nicht dienen, es bedurfte der sogenannten Weltanschauungsformen, die, da das Wagnersche Weltanschauungsdrama keine Konkurrenz duldete, nur in der Weltanschauungssymphonie gegeben zu sein schienen, zu deren Weite das Liedchen nun freilich gestreckt werden mußte. Die symphonische (Sonaten-) Form ist also nur scheinbar und äußerlich da, gewissermaßen, damit Mahler doch wenigstens ein Schema hat, nach dem er in den Hexenkessel Ordnung schaffen kann. In Wahrheit ist die Form eine literarische und dem ungeschriebenen Buche Mahlers entnommen, das jeder Symphonie zugrunde liegt. Das ergibt dann diese Monstren: die angebliche Großzügigkeit seiner in Wahrheit Brucknern nachgemachten Anfangsthemen, das Triviale, ja Gassenhauerhafte seiner Melodik mit ihren widerwärtigen Terzen und Sexten, die Qual seiner Tonmalerei ohne Modell, die Monotonie oder Überspanntheit des Rhythmuses, die Öde und Leere der Diktion, das Mauscheln der Stimmen, die Häßlichkeit der musikalisch sinnlosen Dissonanzen, das Kreischen der Flöten und Trompeten, die kleinen augenblicklichen Gegensätze an Stelle symphonischer Kontraste, diese ganze Arbeit ohne Form und



MAHLER

PHOT. M. NÄHR, WIEN



Stil: Kindertotenlieder mit Orchesterbegleitung, Gesänge in Symphonieform: alles Schauspielerei, weil literarische Maskerade, literarisches Theater statt musikalischen Lebens. Darum auch immer rohe Skizze (die Skizze wirkt stärker als das Ausgeführte). Und hierin ist er roher als alle offenen Programmmusiker. Da er immer etwas irgendwie Symbolisches sucht (Weltanschauung), so hat ein ländlicher Walzer zum Beispiel bei ihm einen „Sinn". Er will nicht den Walzer, sondern den Sinn des Walzers. Wenn er nun die rohe Skizze eines Gassenhauers hinsetzt, ist offenkundig, wie erschreckend weit er sogar hinter seinem literarischen Programm zurückbleibt, von Musik gar nicht zu reden. Das heißt also, auch als Literat wäre er roh und kulissenhaft geblieben. Er konnte nur die trivialste Dorfmusik geben, nicht das Dörfische. Schundliteratur. Im besten Falle Liedchen, aufgeschwemmt zur Symphonie, weil sie so besser wirken.

Und wie es nun bei solchen ganz unbedenklichen und ganz unmittelbaren Menschen ist, die keine Hemmung mehr kennen: nichts kommt ihnen an Ausschweifung und Trivialität mehr gleich. Das qualvoll Breite gewisser Themen, die Länge der sich gleichbleibenden Stimmung, die gehäuften Steigerungen, das harmonische und instrumentale Übertreiben und Überschreien, die ungeheuren Massen und Mittel: das alles ist geradezu lächerlich barock. Unglaubliche Indiskretionen mischen sich unter. Mahler behält nichts, aber auch gar nichts für sich, er überläßt sich dem Laster seiner Empfindungen[8]).

Reger

Jedermann atmete erleichtert auf, als der 22. Mai 1913 herangekommen war. „Gott sei Dank", so sagte man sich ziemlich allgemein, „daß sich die Welt von dieser Wagner'schen Musik wieder loszusagen beginnt. Wenn etwas, so läßt das hundertste Jahr einem deutlich werden, daß nun endlich die Formlosigkeiten dieser Tonsprache als unerträglich und die Äußerlichkeiten ihrer Leitmotive als lächerlich erkannt werden. Das war kein Musiker, sondern wie alle Heutigen ein Schauspieler, ja der Begründer des ganzen Affentheaters. Schon Nietzsche hatte ihn durchschaut. Doch eigentlich mehr wie Gleich und Gleich sich in die Augen sieht. Denn da er selbst durch nichts von ihm verschieden war, so mühte auch er sich kläglich ab mit Leitmotiven, über die er nie hinauskam."

Doch die so sprachen, verhehlten ihre Heuchelei nur schlecht. Was hinderte sie zum Beispiel, auch Beethoven mit gleichen Worten abzutun? Auch ihm in gleicher Falschheit motivische Arbeit und Unform aller Art tadelnd anzumerken? Man sprach ja nicht im Namen der Musik, man hatte ja nur Angst vor Leidenschaft und Phantasie, man fürchtete ja nur, daß die ganze Biedermeierei mit samt dem Rokoko in Scherben gehen könne! Beethoven, den bereits Angesiedelten freilich, mußte man sich gefallen lassen.

Aus dieser doppelten und dreifachen Narrheit versuchten einige mit programmatischen Erklärungen zu flüchten, wie zum

Beispiel, daß Strauß'sche Musik tue, wie wenn man sich mit dem Hintern aufs Klavier setze, und ähnliches mehr. Solcher Einwand gegen die neuere Harmonik bewies doch aber nur, daß die Herren ihren Ohren voraus waren. Die Ohren aber machten sich noch bei Stamitz zu schaffen, bei Mozart waren sie noch nicht angelangt und an Bach waren sie vorbeigelaufen. Es war dieselbe Unbildung und Verkrüppelung der Organe, die sich nicht genug tun konnte, Wagners Abhängigkeit von Liszt immer wieder festzustellen. Der Tristan, hieß es, finde sich in der Bergsymphonie, ja Note für Note in einem Liede Liszts und dergleichen mehr. (Die Ähnlichkeit bleibt in der Melodieführung stecken, es fehlt das entscheidende dis!) Warum suchte man nicht bei Mozart? Aus dem Andante des Streichquartetts in Es-dur blickt derselbe Tristan und aus dem Andante des Konzerts für Geige und Bratsche in erhabener Schwermut der Parsifal in unsere Augen. Zu schweigen von Beethovens Eroica, oder von seinen späteren Quartetten mit ihren Meistersingervorklängen, oder von dem letzten Satz der neunten Symphonie, wo im Orchestervorspiel über das Thema der Freude der ganze Tristan geradezu vorweg genommen wird. Warum suchte man dieses nicht? Weil man dann hätte folgern müssen, nicht etwa daß die Musikgeschichte aus Plagiaten besteht, sondern daß Tradition auch in den Geistern mächtig ist, die man als revolutionär so gern abtun möchte.

Dafür glaubten seltsamerweise etliche eher im Schaffen eines Mannes wie Max Reger lebendige Tradition zu spüren. Mit welchem Rechte doch? Etwa weil man formelle Abhängigkeiten von Brahms, also auch von den Alten anzumerken sich ver-

gnügte? Weil man hier den Stil als bewußte Abkehr von der seit Stamitz gebräuchlichen Freiheit, wie sie die Sprache Haydns, Mozarts, Beethovens und aller Modernen auszeichnet, zu deuten sich unterfing und als grundsätzliche Verwendung alter Polyphonie, von der ja kein einziger Satz Regers frei bleibe? Dagegen konnten wir anderen anderes anmerken. Daß nämlich dieser Stil nicht in der logischen Art Bachs, sondern in der unlogischen Händels fortgeführt werde, dessen Feder als eines Vielschreibers, wenn die Gedanken ausgingen, unbeirrt weitergeschrieben hatte. Daß Händels grobe Mängel, seine stilistischen Gedankenlosigkeiten, seine toten Partien, seine sinnlosen Sechzehntelbewegungen sich hier in erschreckender Weise wiederholten. Daß die Themen asthmatisch, monoton und ohne Ausdruck waren. (Die unzähligen dynamischen Zeichen rührten von der Hand des zersetzten und raffinierten Klaviervirtuosen her, den die Menge zum Interpreten Bachs gestempelt hatte, wie, als Pendant dazu, den weichlich willkürlichen Lamond zum Interpreten Beethovens.) Daß die motivische Arbeit ohne Entwicklung und von grauenhafter Unruhe war. Daß alles dies, dazu eine krankhafte Sucht nach Gegensätzen schließlich zu einer teilweise völligen Unhörbarkeit führte und daß nur peinlichste Mühe des Kopfes diese Musik überhaupt zu fassen ermöglichte, die dem Ohre für immer verschlossen zu bleiben schien.

Die Freunde wieder notierten die Verbindung des Alten mit dem Neuen, da Reger durch Chromatik und anderes durchaus moderner Harmoniker sei. Wir aber merkten dagegen zwei Eigenschaften an, die wir hier kurz nur das Elliptische und den Mißklang nennen wollen. Denn so gewiß jede Kakophonie, da

sie ihre Auflösung gewissermaßen vorausklingen ließ, im Grunde nicht eigentlich schlecht klang, so gewiß war der Mißklang Regers etwas anderes. Er hatte nicht das Beschwingte, das die vorausgeahnte Auflösung verleiht. Er war hart, starr, absolut, hilflos, unrettbar, unauflösbar. Eine Abart dieses Mißklanges fand sich in der unmittelbaren Folge von Dreiklängen fernliegendster Tonarten, die in schneller Achtelbewegung, dicker Harmonie und Instrumentierung den Eindruck des viehisch Brutalen aufdrängten. Das Elliptische aber bestand in der absonderlichen Weise, harmonische Verbindungsglieder auszulassen. Solche modernen Lücken können wirkungsvoll und erfreulich sein, da nämlich, wo sie lediglich Mangel an Pedanterie bezeugen. Bei Reger aber, der die fehlenden Akkorde nicht einfach ausließ, sondern unterschlug und totdrückte, erzeugten die so entstandenen Lücken das Gefühl der Leere und Beklommenheit und bei der unerhörten Brutalität, dem Ohr auch hier keine oder nur geringe Pausen zu gönnen, die musikalisch geradezu unmögliche Vorstellung schwerfälliger Verhetztheit — zumal der Rhythmus die gleiche Not litt, sich oft nur auf zwei bis vier Viertel erstreckte und fast immer in einer gleichmäßigen Achtel- oder Sechzehntelbewegung verloren ging, die dann den ganzen Satz zu beherrschen pflegte.

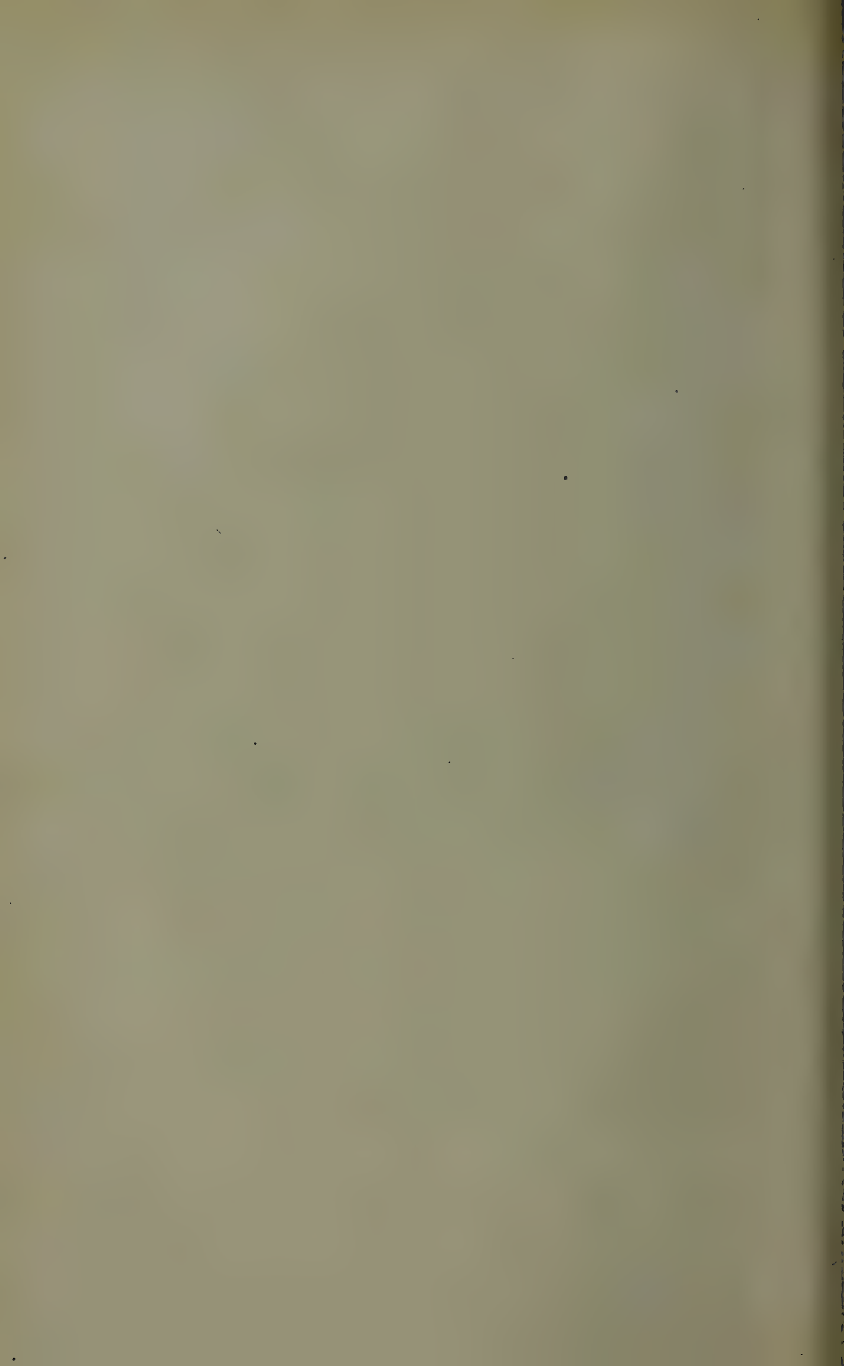
Wo war da noch die vielgerühmte Tradition? Und welches war überhaupt der Charakter solcher Musik, die sich im Grunde gebärdete, wie wenn sie keinen hätte? Mischte sie sich doch aus Bach und Händel, Beethoven und Brahms, Wagner und Strauß, Debussy und jeder letzten Mode, dynamisch aus Eilfertigkeit, Roheit und Sentimentalität. Zeigte sie doch in ge-

wissem Sinne drei ganz allgemeine Typen: des Sonatensatzes, des langsamen Satzes, des Scherzos. Erlernte Typen, die gleichbleibend wiederkehrten. Denn niemals war die Form durch irgendeinen Inhalt bestimmt. Diese Typen waren vielmehr wie Gefäße, die man zur Hand hatte, um beliebigen Inhalt einzufüllen. Wie man nun ohne Schaden solchen Inhalt durcheinander schütteln, auch von einem Gefäß in ein anderes geben kann, so ließen sich die Regerschen Arbeiten Satz mit Satz, Periode mit Periode, Takt mit Takt einfach vertauschen. Nichts gehörte zusammen, nichts hob sich voneinander ab. Aus jedem wurde jedes, aus allem alles. Eine kleine schüchterne Phrase wurde im nächsten Augenblick zu einem Ausbruch im Fortissimo, um sogleich wieder zu verlöschen, und, wenn schließlich nichts mehr half und alles stocken wollte, dann begann jener Regersche Orgelpunkt, dem keine Vorbereitung je zu irgendeinem Sinne verholfen hatte. Wo man hinhorchte, nichts als widerlichster Kontrast! Und wie bei ganz alten Meistern, in denen die zyklische Form sich erst zu bilden beginnt, war es nur die Tonart, die mühsam das Ganze zusammenhielt.

Manchem vielleicht mochte solche Musik als eine phantastische innere Angelegenheit erscheinen. Sie war doch aber nur gemacht. (Auch der berühmte Humor Regers war Mathematik.) Und bei aller Logik — ohne Logik. Denn ein anderes ist die Logik des Kopfes, ein anderes die Logik des Gefühls. Davon rede ich nicht. Gefühl war ja nicht vorhanden, das Herz war steinern, die Adagios Sensationen. Aber es gibt eine Logik der Nerven. Wo diese fehlt, fehlt jede Vorbedingung für Logik überhaupt, mag sie auch maskenhaft auftauchen. Regers Mathe-



REGER
MIT GENEHMIGUNG DES MUSIKVERLAGS N. SIMROK, BERLIN



matik war eine Larve, eine Fratze. Diese polyphonen, verzahnten, gesponnenen Arbeiten in fortgesetzter Gleichheit des Rhythmuses waren, seltsam genug, das Ungleichste, Willkürlichste, Zerfahrendste, was je in Musik gedacht worden war. Nie war durch gleichen Mangel an Verständigkeit in gleicher Weise das Ohr gedemütigt worden. Reger war nicht hörbar, nur lesbar. Ich glaube selbst nicht, daß er Ohren hatte. Ja ich bezweifle, daß er als Mensch existierte, vielleicht als Aktiengesellschaft. Groteske Bilder tauchten oftmals auf: ein Ding, mathematisch konstruiert, gibt sich gleichwohl chaotisch; eine Hirnmasse, physiologisch richtig bewegt, bewirkt gleichwohl Irrsinniges. Und wieder einmal wurde evident, daß das Maschinenmäßige nicht einfach geistlos, sondern unheilbar geisteskrank ist.

Möglich schon, daß es irgendwo etwas wie ein Regersches Herz und irgendwo etwas wie Regersche Nerven gab, aber das Herz arbeitete nicht und die Nerven nahmen Eindrücke zwar auf, aber gleich Kranken zu stumpf oder zu spitz. Stumpfheit und Spitzigkeit teilten sich den Muskeln mit, eine schwerfällige, unbelebte Masse kriegte einen Stoß, zitterte und stolperte und zitternd und stolpernd, in Ohnmacht und Wut, bewegten sich die Töne fort.

Es mag auch sein, daß, wie man wohl sagt, erlaubt ist, was gefällt. Aber gefiel denn das? Es war Mode. Auch Schönberg ist Mode. Und was etwa gefiel, waren Reminiszensen. Das Polyphone erinnerte an die Alten[9]). Und die Alten erweckten das Beruhigte, Gefestigte, Gesunde (was heute viele peinlich nötig haben.) Die Chromatik erinnerte an die Neuen. Und die Neuen erweckten Erregung, eingebildete Leidenschaften, libidi-

nöse Angelegenheiten (auch dessen ist man heute sehr bedürftig). Schließlich aber: wenn man auf eine schauderhafte eine sehr schmackhafte Speise serviert, so ist die Zunge dankbar und behält das Gute im Gedächtnis. Es war das Prinzip Regers, seinen größten und längsten Scheußlichkeiten ein paar freundliche oder herzstärkende Schlußtakte beizugeben. Ja, er war raffiniert genug, diese Takte so unbedeutend zu machen, daß sie jedem einen günstigen und wohlgefälligen Eindruck hinterlassen mußten.



Eines Tages kam der Tanz hinzu. Mit der Duncan hatte es begonnen. Sie dachte an eine Rückkehr zur Natur und Kunst aus der Künstlichkeit des Lebens. Ihre Methode aber des Zurückgreifens auf die Echtheit der Antike mußte an dem Mangel musikalischer Befähigung scheitern. Die unzähligen emanzipierten Tänze, die nun folgten, waren, so verschieden sie sich orientierten, doch eben nur emanzipiert. Die Russen dagegen warfen die Frage auf, ob nicht bei der Verdammung des traditionellen Balletts Mängel der Technik mit Mängeln des Instituts verwechselt worden seien. Man konnte das als Atavismus auffassen. Da kam die Schule von Jacques, den wir Deutsche Dalcroze nennen, auf der seelisch-leiblichen Mystik des Rhythmischen aufbauend, Ausgleiche suchend, vielfache Möglichkeiten offen lassend. Von den schöpferischen Musikern hatte Straußens Zarathustra einige Takte lang bedenklich schon nach Wien geschielt, in der Salome wurden erotisch-naturalistische Tanzesrasereien freundlich serviert, im Rosenkavalier ver-

gessendste Formen bis zum neuesten Wiener Walzer neu aufgepolstert. Strauß nahm die Aufgabe eben frisch von außen, von der Seite des Effekts: ein Walzer wirkt, es lebe der Walzer! Die verrückte Form der Oper wird auch diesen tollsten Naturalismus gestatten. Die Illusion der Bühne wird nachher schon wieder aufleben. Der Anachronismus aber? Er gehört ja in die Rumpelkammer der Natürlichkeit!

In dieser Krisis schrieb Max Reger, äußerst beunruhigt, daß er zu spät komme, eine Ballettsuite für großes Orchester. Da ihm die Plastik des Dramatischen völlig fehlt, er sich aber gleichwohl auf die Seite der liberalen Natürlichkeit schlagen möchte, bestellte er sich und seinen Hörern eine ideelle Bühne, ein imaginäres Ballett, und verfertigte dazu eine naturalistisch schildernde Musik, soweit dies im Gebiet des Imaginären möglich ist. In der Valse d'amour zwar fällt die Idee untern Tisch, die imaginäre Bühne wird zur realen, der Musiker lüpft das Bein und gibt die Kopie des neuesten Dreivierteltaktes Wiener Schule. Naturalisten werden das naturalistisch finden. Sonst aber ist der Schein des Imaginären gewahrt: die Musik will den Vorgang illustrieren, den der Hörer aufgefordert wird, sich selber darzustellen.

Daß sie es nicht kann, hat mit der Richtung nichts zu tun, sondern liegt in der Person Regers begründet, der wie so viele heutige Künstler über seine Grenzen sich von Jahr zu Jahr weniger unterrichtet zeigt. Denn das, was seiner Musik das Fratzenhafte gibt, ist die namenlose Diskrepanz zwischen Wollen und Können, zwischen musikalisch-absoluter, kontrapunktisch gelehrter Veranlagung und der Sucht, Naturalismen nach

Strauß, Debussy, Schönberg zur Schau zu tragen. Diese Floskeln sind das Wirkende und Reger ist mit der Einverleibung des modernen Barocks so weit gediehen, daß er ganze Sätze aus Floskeln und sentimentalen Phrasen zusammenstückelt. Nur in der Entree und im Finale dringt seine ursprüngliche Anlage noch bis zum Tönen durch, vermutlich weil er hier die Bühne ganz vergißt. Doch zeigt sich auch die Anlage verändert. Sie ist noch händelscher geworden als sie schon war, noch gemachter. Wie Entree und Finale gegen Ende mühselig mit Hilfe des Blechs hinaufgetrieben werden, das ist unerhört rohe Mache. Es ist auch völliges Aus-der-Rolle-fallen.

Aus welcher Rolle? Schlimme Frage! Sicherlich aus der Illustration: das vorgestellte Ballett ist ganz und gar abhanden gekommen. Aber auch aus jeder ideellen. Denn bei solchen Partien denkt man nicht einmal mehr an eine Kategorie des Balletts. An alles andere. Ein Kritiker freilich meinte, es sei wirkliche Fastnachtsmusik. Möglich, daß irgendeine verrückte oder widerlich sinnlich süße Oboenfigur karnevalistisch wirkt. Damit ist doch aber nicht gesagt ... Regers Talent liegt so unbedingt auf dem Gebiet absolutester Musik, daß es durch jede Zweckbestimmung zur Karikatur werden muß. Es ist, als ob er selbst, der Koloß, im Röckchen auf den Brettern hüpfte. Wie aber, wenn er sich dann plötzlich, so wie er ist, von den Brettern ans Klavier begibt und händelsch anhebt?

Indessen will Reger, daß man ihn irgendwie mit dem Ballett in Beziehung bringt. Und das ist dann freilich der zweite Punkt des Interesses. Man ist dankbar dafür. Reger hat sich nun gewissermaßen aufgedeckt. Man erfährt nun und hat es schwarz

auf weiß vom Urheber selbst, daß diese, wie man sagt, tiefen und empfindungsreichen Adagios, die wir bisher vielleicht bewundert haben, nur Duette sind zwischen Pierrot und Pierrette, daß aller Weltschmerz bei Colombinen landet, daß die Gottesnähe des hundertsten Psalms in einer Entree ihre Wiederkunft feiert und in einem Finale ihre Himmelfahrt. Bisher waren da immer noch Zweifel erlaubt, das Ungesunde, das man spürte, als Sentimentalität, als Sinnlichkeit, als Verweichlichung und gleichzeitige Verrohung, als viehische Kraft und weibische Ohnmacht: das alles konnte immer noch irgendwie gedeutet werden. Nun wissen wir, daß es haltloser, ohnmächtiger Zynismus ist. Und wenn alle Musik, auch der erhabendste Gesang Beethovens, aus dem Geschlechte kommt, so tritt doch das Geschlecht ins Blut und die Hand schreibt es nieder. Hier aber gibt es keinen Umweg, keinen Geist, keine Seele, kein Herz und kein Hirn. Hier ist ein Mensch so ohne Zentrum, daß alles ganz unmittelbar vor sich geht. Hier schreibt nicht mehr die Hand, sondern ...

Furchtbarste Verwüstung einer Kunst, wenn selbst absoluteste Musik an solchem Ende anlangt! Man sitzt da, rot vor Scham, daß in Deutschland solches möglich ist, daß solche Musik angehört und gebilligt — was sage ich? — gepriesen wird. Was der Anstand verlangt, daß man es nämlich in Ruhe hinnimmt, vermag man schließlich nur, weil man sich damit tröstet, daß solches Musizieren im Grunde eine belanglose Sache ist, etwas Gleichgültiges, eine Null, daß immer schon alles Langweilige und Widerwärtige heute in die Mode gekommen und morgen wieder vergessen worden ist. Jemand sagte: „Ich hatte mir das viel schlimmer vorgestellt." Ein anderer erwiderte: „Wäre

es doch schlimmer gewesen!" Welches Gespräch! Was ist das für eine Kunst, die dem einen besser als geglaubt, dem andern nicht schlimm genug daher kommt!

Der Harlekin konnte der Heiterkeit nicht entgehen. Die Floskeln wirkten und das Publikum lachte. Doch war die Heiterkeit nicht über den Harlekin (an den gewiß niemand mehr dachte), sondern darüber, daß ein Musiker schamlos genug ist, solches anzubieten. Instinktiv empfanden die Hörer das Perverse dieser imaginierten Bühne, die immer wieder sich vergißt, dieser schildernden Musik, die immer wieder zum Absoluten strebt, dieser Sprache, deren Geilheit sich immer wieder humorisch maskieren möchte. In der glücklichen Reaktion des gesunden Volkes erwiderten sie mit Heiterkeit und, streng genommen, war Reger damit abgetan und ausgelacht. Das geheime heilige Fluidum hatte von Seele zu Seele gewirkt und wieder einmal war die tiefe Gerechtigkeit des Volksurteils erprobt worden.

Doch wirkungslos verhallte der lachende Spruch in den musikalischen Räumen der Welt. Die Sachverständigen schritten ans Werk und zogen die Fahne des Witzes, Humor genannt, als des Wirkenden unserer Tage: das Ballett aus der Ecke des Komischen gesehen, das war Regers musikalischer Blick. Und so ward er ernannt zum Ballettmeister dieser Zeit.



Und doch, als dieser unheimliche Mensch vorschnell zu sterben kam, ich glaube nicht, daß da seine Bekenner schwerer getroffen wurden als seine Widersacher. Die Freunde wußten es oder konnten sich doch sagen, daß nach ihrem Sinne die Entwicklung

dieses Geistes beendigt war und daß bei seiner außerordentlichen Ausdehnung nur noch Wiederholungen erwartet werden durften. Dieses Weniger an Produktion aber konnten sie bei der Masse des schon Produzierten ziemlich leicht verschmerzen. Fast möchte ich daher meinen, daß die schwerer getroffen wurden, die Regers Arbeiten abgelehnt hatten. Wußten sie doch, wie begabt er war, und hatten darum im Geheimen immer noch gehofft, daß er sich finden werde, wenn sie auch in den letzten Jahren sahen, daß er immer weiter abzuirren schien. Jetzt, da er tot war, erkannten sie freilich deutlich, daß es für ihn nur eines gegeben hatte: die Fortsetzung seiner zentrifugenartigen Entwicklung, die völlige Flucht ins Nichts, in die musikalische Charakterlosigkeit. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß er jede neue Mode mitgemacht und immer wesenloser geworden wäre, je mehr beschriebenes Papier er aufgehäuft hätte. In diesem Sinne ist sein Tod sein Glück gewesen: er hat ihn gnädig davor bewahrt, der Liebling des Publikums zu werden. Das aber konnten die Warner, Kritiker und Ablehner nicht voraussehen. So wenig wir „Neues" von ihm erhofften — es war ja niemals unsere Art auf „Neues" auszugehen —, so sehr hatten wir bei Festigung der äußeren Verhältnisse, Gründung einer gewissen Behaglichkeit und eines Wirkungskreises von kleinerem Umfang damit gerechnet, daß die nervöse, hastige und vom Augenblick diktierte Vielschreiberei nachlassen und eine Verachtung des Modischen und Besinnung auf die eigenen Kräfte und ihre Ziele eintreten werde. Wahrhaft Hoffende waren also die Feinde Regers, nicht seine Freunde. Diese Hoffnung wurde zu Grabe getragen und, wenn hier jemand zu trauern das Recht hatte,

so sind es die gewesen, die nach der Meinung der Welt dem Grabe dieses Mannes hätten fern bleiben sollen.

Dafür fielen an dem Grabe Worte, die solchen Mangel an Erfahrung und Urteilskraft bezeugen, wie es in der Geschichte der Musik noch nicht vorgekommen ist. Irgend jemand nahm für den Toten sogar den Ruhm eines der ersten Meister aller Zeiten in Anspruch. Das ist moderner Superlativ. (Auch, daß es mehrere erste gibt, ist eine modische Entdeckung oder Erfindung.) Es ist aber auch so komisch, daß der Frevel solcher Worte schon dadurch gesühnt erscheinen mag. Im Angesichte dieser Dinge wollen wir nicht in das andere Extrem verfallen. Wir wissen, mit welcher Gabe das blinde Glück diesen Mann beschert hatte — in einer Zeit, die so dürr und arm ist, daß man in trüben Stunden bitterlich darüber weinen könnte. Wir wollen nicht davon reden, welcher Gebrauch von dieser Gabe gemacht werden konnte. Denn, da das Geschaffene deutlich nichts erkennen läßt, konnte er vielleicht doch nicht gemacht werden.

Schönberg

Über den Musiker, Maler, Dichter und Theoretiker Arnold Schönberg waren bereits im Jahre 1911 aus intimsten Kreisen, die immer wieder auf das prachtvoll „Traditionslose" dieses Geistes hinzuweisen nicht ermüdeten, einige Orientierungen gegeben worden, die seine kritische Erkenntnis keineswegs so schwierig erscheinen ließen, wie nach seiner angeblichen Einzigkeit anzunehmen gewesen wäre. Gerade die superlativische und apodiktische Art dieser Äußerungen mußte dem Kritiker[10]) sein Amt erleichtern und dies um so mehr, als sie die Billigung Schönbergs völlig zu finden schien. Wenn es in diesen Schriftstücken zum Beispiel hieß: bereits bei den mittleren Musikwerken Schönbergs zeige sich ein völlig freier Bau, riesengroß sei die Anzahl ihrer Themen, mit ihren Quartenharmonien und Quartenfolgen seien sie harmonisch und melodisch etwas total Neues, die Tonalität sei von der Ganztonskala bereits ganz zersetzt, schon finde sich ein Satz („Entrückung"), der keinen Zusammenhang mehr habe mit irgendeiner bekannten Instrumentalform, nur ein kleiner Schritt sei noch zur vollständigen Aufgabe der Tonart (dieser Satz habe schon, wohlgemerkt, keine Vorzeichen mehr!), später gebe Schönberg auch die motivische Arbeit auf, kein Motiv werde weiter entwickelt, höchstens eine kurze Tonfolge unmittelbar wiederholt, einmal aufgestellt, drücke das Thema alles aus, was es zu sagen habe, es müsse immer wieder Neues kommen, in den Orchesterstücken sei so wenig Spur einer

überlieferten Form zu finden, daß man leicht von einer Prosa der Musik reden könne, dann wieder gebe es Farbeneindrücke wie von einer mäßig bewegten Seeoberfläche, die letzte Partitur aber sei ein unerhörtes Ereignis, mit aller überlieferten Architektur sei gebrochen, immer folge Neues von jähster Veränderung des Ausdrucks, auch in der Instrumentation ein ununterbrochener Wechsel nie gehörter Klänge, kein Takt, der nicht ein vollständig neues Klangbild zeige: wenn die jüngeren Propheten so und ähnlich unter Sanktion des Meisters sprachen und schrieben, so gaben sie dem Kritiker eine Wegweisung, deren Deutlichkeit durch das folgende nur noch unterstrichen werden konnte.

Wie in seiner Musik, so hieß es nämlich weiter, verzichte Schönberg auch in seiner Malerei auf das Überflüssige (also Schädliche) und gehe auf direktem Wege zum Wesentlichen (also Notwendigen). „Verschönerungen" und Feinmalereien lasse er unbeachtet liegen. Sein Selbstporträt sei mit dem sogenannten Palettenschmutz gemalt, das einzige Farbenmaterial, um den starken, nüchternen, präzis-knappen Eindruck des Bildes zu erreichen. Ein Damenporträt zeige in der Farbe nur das kränkliche Rosa des Kleides, eine Landschaft sei nur graugrün, die Zeichnung einfach und richtig ungeschickt, eine „Vision" auf einer kleinen Leinwand gebe nur einen Kopf, stark sprechend seien nur die rotumrandeten Augen, man möchte die Schönbergsche Malerei am liebsten die Nurmalerei nennen. Schönberg selbst werfe sich mangelnde Technik vor. Man möchte diese Vorwürfe ändern: Schönberg täusche sich, er sei nicht mit seiner Maltechnik unzufrieden, sondern mit seinem innern Wunsch,

mit seiner Seele, von der er mehr verlange, als sie heute geben könne. Bei diesem Meister geschehe alles aus unbegreiflich starken Trieben, deren Gewalt der Schaffende wehrlos gegenüberstehe. Er habe nur das Gefühl: es geschieht etwas mit mir, meine Hand wird geführt. Einmal streiche er über den Kopf eines Kindes, plötzlich knicke er die Bewegung ab, starre auf seine Hand, sie bleibe krampfhaft gewölbt, eine krampfhaft gewölbte Hand aber sei etwas Furchtbares, sie bleibe in der Netzhaut sitzen und sinke dann hinter das Bewußtsein. Das seien Schönbergs Bilder herausgemalter innerer Gesichte. Der Wurm im Kopfe mancher habe gefragt, was das vorstelle, aber der Verstand soll keine Frage tun, diese Bilder seien keine Physis, die begriffen und körperlich geschaut werden könne, sie seien die Metaphysis, die wir haben, aber nicht sehen und fassen können. Alles, was unter dem Bewußtsein wie im Traum lebe, könne in einer günstigen Stunde bewußt gehört werden. Das sei schon Musik. Sie habe eine enorme fließende Kraft und baue nach keinem der Gesetze, die wir kennten. Sie habe einen Rhythmus, wie auch das Blut seinen Rhythmus stoße und wie alles Leben in uns Rhythmus sei. Sie habe eine Tonart, aber so wie das Meer und der Sturm eine Tonart habe. Sie habe Harmonien, aber wir könnten sie nicht fassen. Ihre Themen fänden wir nicht. Es stehe immer ein Bau da, aber wir könnten ihn in uns nicht nachbauen. Alles Handwerk der Technik sei in uns untergegangen, alles sei eins und ganz mit dem Inhalt. Alles mußte fallen, was Musik und Tradition hieß. Hier sei das erfüllt, wovor wir Furcht haben, unsere unbewußten Zuckungen seien dargestellt, unsere Furcht vor Gespenstern . . .

Ich versuche mir vorzustellen, wie solche Erläuterungen geistiger Erzeugnisse, wie immer diese auch geartet sein mögen, einige Jahre vor diesem Jahre 1911, das die Erläuterungen an das Licht der Welt brachte, verstanden worden wären. Der gebildete Musiker, auf den es hier allein ankommt — denn das Dichterische und Malerische ist auch bei Schönberg doch nur Begleiterscheinung und eine literarische Würdigung von Musikschöpfungen, zwar heute höchst beliebt, wäre, immer wieder sei es gesagt, doch nur hoffnungslos stümperhaft —, der gebildete Musiker blickte damals auf eine geschichtliche Entwicklung von vier Jahrhunderten zurück, innerhalb deren sich das entfaltet hatte, was man nach übereinstimmendem Urteil von Menschen, die bei Selbstbesinnung waren, Musik nannte. Ein Gebirgszug von mächtiger Dauer sozusagen, dessen höchste Gipfel mit Namen bezeichnet wurden, die auch anderen als nur Musikern durchaus geläufig waren. Ein Komplex von Gestaltungen, der, so schillernd, mannigfaltig, tief, geistreich, glühend und sprühend und geradezu unfaßbar er auch sein mochte, doch einige Richtlinien so deutlich aufwies, daß nur Böswilligkeit sie übersehen konnte: historisch aus dem Geiste dieser Kunst gewordene Gesetze und Mittel der Gestaltung, ohne die das Ganze wie das Einzelne ein wüstes Chaos oder tobendes Meer zu sein schienen; Beruhigungen und feste Punkte, die gerade diese haltloseste und ausschweifendste aller Künste am notwendigsten gebrauchen mochte, da gerade die größten Meister am peinlichsten darauf bedacht waren, sie zu befolgen und an ihnen festzuhalten; sicher fixierte Gesichtspunkte wie etwa größte Sparsamkeit der Mittel nicht nur, sondern auch, wohlverstanden, der

Motive; Gesetze der Kontraste einschließlich jenes Gesetzes, daß Kontraste vorzubereiten sind; Gesetze der Einheit, worin das Festhalten der einmal gewählten Tonart eine wichtige Rolle spielt; Gesetze der motivischen Arbeit, aufs engste verbrüdert mit jenen Gesetzen der Sparsamkeit und Einheitlichkeit; die verschiedenen Normen der Thematik und Melodieführung, tief verankert in den Gesetzen des Rhythmuses, für die Bach vielleicht das feinste Ohr gehabt hatte; ganz zu schweigen von den wohlgegründeten Ordnungen des Kontrapunktes und der Harmonie, die das Verhalten der Stimmen zueinander regelten; wohlgemerkt lauter Bestimmungen, nicht etwa getroffen von Schulmeistern, um Schüler zu ärgern, sondern lange, bevor sie aufgedeckt und abgeschrieben waren, aufs peinlichste befolgt von den feinorganisierten Ohren genialer Männer, die vielleicht heißeres Blut in ihren Adern spürten als all die Heutigen auch nur ahnen, die sich immer so toll gebärden. Wie also, frage ich, hätte der Musiker jener Jahre, dem solch festgegründete Dinge vor Augen und Ohren standen, jene vorerwähnten Erläuterungen zu einer neuen Musik verstehen müssen, jenes Lob und damit auch Forderung unerhörter Neuigkeit, Verzichtes auf jede Tradition, harmonischer Paradoxien, Überhäufung von Themen, Zersetzung der Tonalität, Zerstörung der Form, Preisgabe motivischer Arbeit, Verpönung jeder Entwicklung, Gesetzes der angereihten Farbentakte und dauernder Veränderung des Ausdrucks? Kann, wenn wir auf diese Fragen eingehen wollen, auch nur einen Augenblick ein Zweifel sein, daß der Musiker mit nichts anderem geantwortet haben würde als mit der erstaunten Bekennung seines Glaubens, daß er in den Äuße-

rungen jener Jünger und Propheten die vernichtendste Kritik vor sich zu haben meinte, die je über Werke der Musik geschrieben worden sei, mit dem herben Ergebnisse, daß dieser Neuling in arte musica vielleicht manches andere könne nur nicht eben Musik machen. Vielleicht auch, daß er ein wenig verrückt sei, da ja doch der tolle Anspruch, daß schon „unbewußte Zuckungen", daß schon „Furcht vor Gespenstern" Musik sei, auf eine Störung all jener Hemmungen hinzudeuten schiene, die den gesunden Menschen vom geistig kranken wesentlich unterscheiden? Wie nun dem auch sei, Tatsache ist, daß damals ein durchaus nicht eng denkender oder gar „akademischer" Kritiker, als ihm nachträglich ein Jugendwerk Schönbergs (Verklärte Nacht) in die Hände geraten war, das durch Mangel an Eigenart, Schwäche der Erfindung und Hang zu süßlicher Sentimentalität geradezu auffiel, den unangenehmen Gedanken nicht los wurde, daß man es vielleicht mit einem raffinierten Schwindler zu tun habe, der es meisterhaft verstehe, aus seinen zahlreichen Mängeln Kapital zu schlagen[11]).

Ein Jahr darauf konnte der Schönberg-Kreis bekannt geben, daß sich bereits Menschen gefunden hätten, die gleich beim ersten Hören dieser Musik nur das eine fühlten: hier sei, wonach sie so lange dürsteten, hier seien sie selbst mit den geisterhaft unruhigen Dingen in sich und über sich, hier sei die Erlösung aus ihrem erstarrten Empfindungsleben. Hier auch sei ihnen endlich gegeben, einander zu verstehen, und zwar ohne Worte, denn eine stärkere Sprache habe sie zusammengeführt. Und wie es nun mit solch ansteckenden Dingen geht: heute, im Jahre 1915, wenn es mir an dieser Stelle gestattet ist, einige Jahre einfach

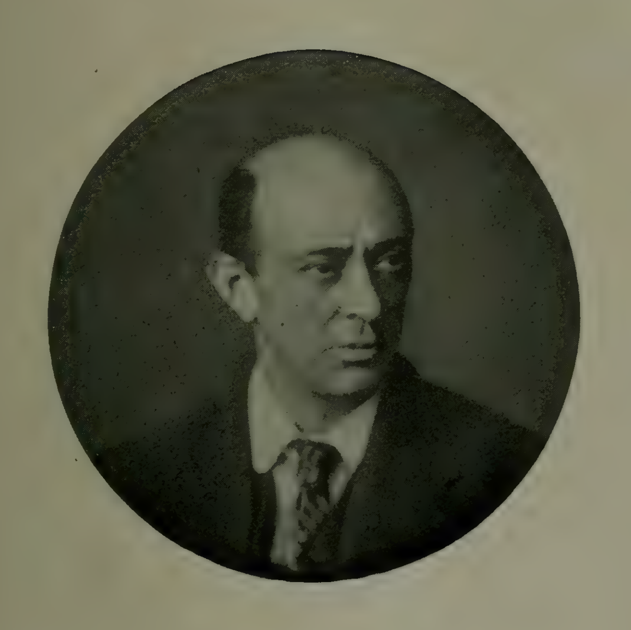
zu überspringen, steht die Sache so, daß des (wie man sagt) Meisters Name durch die Tagesblätter geht. Er hat sein Publikum und seine via triumphalis. Auch diese Mode ist — wie sollte es auch anders sein? — populär geworden.

Schönberg selbst räumt ohne weiteres ein, daß sein Ehrgeiz sei, „Neues“ zu bringen. Ja, er sieht darin die ganze Rechtfertigung seines Treibens. Bisher, meint er, habe man zugunsten herrschsüchtiger Ohren und einer auswendig gelernten Methode das Ursprüngliche im Menschen unterdrückt. Es gelte, den Schutt von Jahrhunderten wegzuräumen. Das Ohr solle dem inneren Menschen dienen lernen. Der aber sei frei. Er kenne keine Regel, keine Ästhetik. Denn es gebe keine Regel, keine Ästhetik. Es gebe nur eine Handwerkslehre. Es gebe keine Harmonielehre, sondern nur eine Psychologie oder besser Physiologie der Harmonielehre, womit zugleich, Gott sei Dank, alle Langeweile abgeschaffen sei. Die Kunst sei Nachahmung des Naturvorbildes. Naturvorbild aber sei der innere Mensch. Das Prinzip der Nachahmung sei die psychologische Grundlage der Entwicklung des musikalischen Inhalts. Dem Künstler „genüge es, sich ausgedrückt zu haben“.

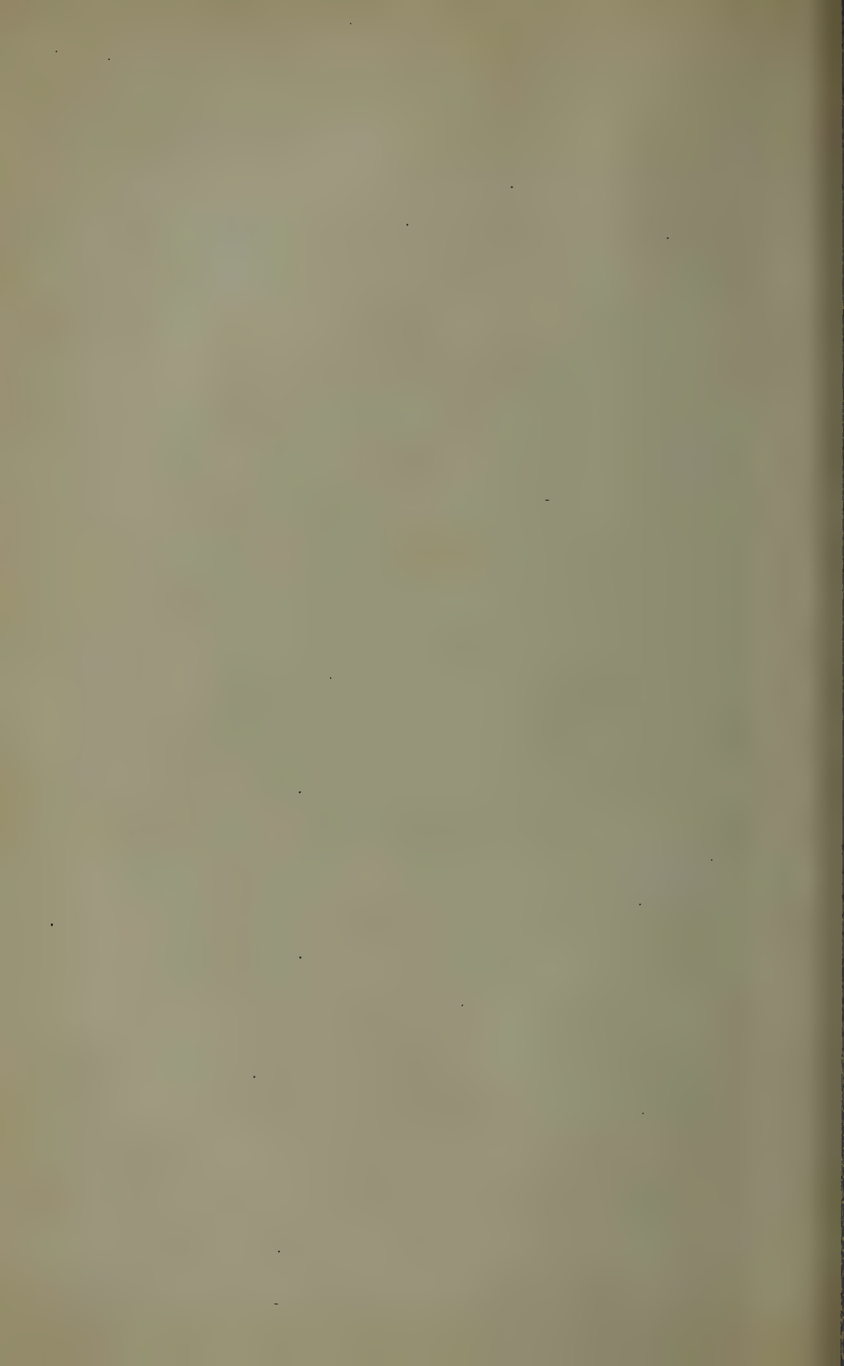
In unserer verworrenen Zeit müssen immer wieder Fragen gestellt werden, über die in anderen Zeiten eine Diskussion nur langweilig gewesen wäre. Dazu gehört auch die Frage, ob man einen Künstler ernst nehmen solle, der sich allen Ernstes einbildet, daß er eine ganze Entwicklung, die bis zu seinen Füßen reicht, einfach umstoßen und aus dem Boden Neues stampfen könne, einen Künstler, der derart, man wäre versucht zu sagen frevelhaft oder schwachsinnig, die Geschichte auf sich bezieht und

in gewissem Sinne sich als Zweck des bisherigen Geschehens hinstellt, der aber, immer wohl gemerkt, nicht irgend etwas vollenden oder krönen will, sondern jenen Ehrgeiz hat, den moderne Neurastheniker mit den Inhabern von Konfektionshäusern teilen, lauter Nouveautés zu bringen, und dessen ganze Neuigkeit sich schließlich in der längst abgetanen Doublettentheorie eines unkultivierten Naturalisten erschöpft. Die Kunst eine Nachahmung, der Künstler ein Affe: braucht man über diesen Dilettantismus auch nur ein Wort zu verlieren? Einen Dilettantismus, der natürlich, wie jeder andere auch, am ganz Subjektiven haften bleibt, indem er zum Objekt der Nachahmung die sogenannten inneren Erlebnisse (die Gemütsbewegungen!) des Nachahmenden macht, das heißt irgendwelche Krankheitserscheinungen, Verdauungsbeschwerden, Stauungen, Rückschläge, Symptome dyspeptischer Herrschaften, die vomieren müssen, um nicht ekelhafte Menschen zu werden.

Was, um Gottes willen, hat die Musik mit solchen Händeln zu tun? Was geht sie diese abgestandene Psychologie mit begleitenden Tönen an? Wie ist es überhaupt möglich, daß ein Musiker solche Gedanken hat, wenn nicht ein Defekt ihn zwingt, so zu denken? Und müssen nicht Defekte vorhanden sein, wo der Krankheit eines heil- und erlösungsbedürftigen Ichs zum Ausdruck verholfen werden soll? Grobe Defekte bei diesen groben Formen des Ausdrucks, die jede wahre Form über den Haufen werfen und das Ganze aus lauter „Einfällen" auferbauen, die vom „Gefühle" eingegeben werden? Man höre, was Schönberg selbst darüber schreibt. Ich entscheide, sagt er, beim Komponieren nur durch das Gefühl (Formgefühl). Dieses sagt mir,



SCHÖNBERG



was ich schreiben muß, alles andere ist ausgeschlossen. Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion. Ich habe die feste Überzeugung, daß sie auch hier vorhanden ist, mindestens in dem Ausmaß wie in den früher bebauten Gebieten der Harmonie. Und ich kann als Beweis dafür anführen, daß Korrekturen des Einfalls aus äußerlich formalen Bedenken, zu denen das wache Bewußtsein nur zu oft geneigt ist, den Einfall meist verdorben haben. Das beweist für mich, daß der Einfall zwingend war, daß die Harmonien, die dort stehen, Bestandteile des Einfalls sind, an denen man nichts ändern darf.

Solche Worte lassen, wenn man sie richtig hört, das heißt im Zusammenhang mit den übrigen Äußerungen Schönbergs und seiner Schule, keine Wahl mehr, sie können ganz offenbar nur zweierlei umschreiben: superlativische Banalitäten oder neurasthenische Zwangsvorstellungen. Sie können das künstlerische Schaffen, so wie es immer war — denn niemand wird behaupten wollen, daß Kunst, insonderheit Musik, nur eine angewandte Mathematik sei —, in eine etwas umständliche Formel kleiden wollen. Da sie das aber nicht bezwecken und Schönberg nirgends einen Zweifel läßt, daß er alles Hergebrachte verachtet, so bleibt nur übrig, daß sie von Kindern kranker Stunden Zeugnis geben. Diese neue Musik ist vermutlich das, womit Schönberg sich schämt, das er folglich, wie gerne, bei sich behielte, aber preisgeben muß, weil er nicht anders kann und aus der Not die Tugend einer Theorie macht.

Vermutlich? Wie kann man so zaghaft reden, da man doch den Kommentar dieser Theorien vor sich hat, nämlich all die kleinen Mosaiks einer bedauerlich unbedeutenden, erfindungsarmen, todkrank gesuchten, schrecklich pedantischen und bei allen Scheußlichkeiten doch so süßlichen Musik. Diesen Kommentar, der umständlich ist wie alle Kommentare; denn es ist gewiß umständlich, eine kleine „Gemütsbewegung" mit Hilfe von reichlich viel Instrumenten noch einmal zu machen. Die kleine Gemütsbewegung wohlgemerkt ist es und nicht diese zur Äfferei verdammte Musik, die die Form herleiht, also in gewissem Sinne immerhin doch eine prästabilierte Form, die in Arnold Schönbergs Magen, Leber und sonstigen Eingeweiden vorgebildet ist: — so zum Beispiel wenn er (Schema eines Klavierstücks), nachdem er einige Takte leicht und sozusagen chevaleresk daher gekommen ist, von einem plötzlichen Wutanfall gepackt wird, um dann schließlich erstaunt um sich zu blicken . . . Gesetzt, man stellte sich vor, daß jede Kunst ihr besonderes Sieb hätte, durch das die Gefühlswelt des Künstlers durchgesiebt werden müßte, so hat Schönberg kein Sieb oder es ist zertrümmert, absichtlich (da läge der „Schwindel") oder ohne sein Zutun (da wäre der „Wahnsinn"). Die Gefühle fallen ohne weiteres in die Welt hinunter, wo sie nun liegen, eine Art Embryonen oder Homunkuli. Oder anders gesagt: da Tonsprache und Harmonie, wie die neue Theorie es befiehlt, gegen alles Übereinkommen sind, hat man den Eindruck, wie wenn einer neue Wörter erfinden wollte. Er müßte sich, um einigermaßen verständlich zu bleiben, an die hergebrachten anlehnen. Und so ist nun auch bei Schönberg, trotz der Nouveautés, fast

alles Anlehnung. Es ist z. B. nicht schwer, so ein tonartloses Stück auf seine Tonart zurückzuführen. Was sage ich? Man muß es. Man hört die Tonart ja immer wieder durch und möchte fortwährend verbessern, Schönbergs Fehler verbessern. Was an Schönberg heute das Besondere ist, das sind seine Fehler. Man muß ihm eine sehr schlechte Note geben. Das Nichtbesondere an ihm (so wie er früher war) ist unoriginell und sentimental. Er kann es nicht zudecken mit seinen Fehlern, es gelingt ihm nicht. Schönberg war, ehe er Schönberg wurde, nur trivial und, was er später zur Theorie erhoben hat, in Schwäche freilich, wie ja alle solche Menschen aus Schwäche Theoretiker sind, ein Nachahmer, nicht zwar seiner selber, sondern anderer, auch nicht, wie seine Freunde möchten, Wagners, sondern Schumanns, ja — Griegs. (Wie oft nicht sind die kleinen Stücke des „Bombastus" das Vorbild dieses „Stammlers"!) Schönberg ist in Wahrheit schwach und, da Trivialität die Folge von Schwäche ist, ist er trivial. Als er das erkannt hatte und doch etwas werden wollte, ging er flüchtig vor der Schwäche, vor der Trivialität. Seitdem redet der banale und gestaltenarme Mann wie die Inspirierten. Aber er irrt sich, wenn er acht gibt, daß er nicht wie ein Dampfkessel an Überhitzung platze. Er hat ja keine Hitze. Diese Musik ist auf einem anderen Boden gewachsen als dem der Leidenschaft. Sie müht sich ja um alltägliche kleine Dinge, um Altjungfernhaftes, Unfruchtbarkeiten und ist ganz und gar unmännlich — wie so vieles, was sich „modern" nennt.

Es wäre unhöflich, daran zu erinnern, daß der Dichter in Grammatik und Syntax des Wortes bedarf, der Maler der

Gesetze des Raumes, der Musiker der Ordnungen des Zeitlichen seiner Töne. Wir wissen, daß, wer diese Mittel verschmäht, nur lallen kann und unverstanden bleiben muß. Wer vorgibt, ihn zu verstehen, lügt oder täuscht sich oder kommt, wie so mancher Dilettant, der den Kenner spielt, aus einem fremden Gebiet und bildet sich ein zu verstehen. Es ist hier der fundamentale Denkfehler tätig, der letzten Endes das Ziel so vieler Liberaler von heute ist, daß nämlich der Mensch der Einzige und sein Eigentum sei, während er doch in Gemeinschaft ist und die Gemeinschaft ihre Satzungen hat. Was ohne Satzung ist — das sollten wir doch nicht mehr vergessen —, ist nicht. Der gelallte Traum ist nicht, er ist erst, wenn er nach den Gesetzen der Sprache geformt wird. Das Etwas, das aus dem Innern aufsteigt, ist nicht. Erst wenn der Musiker es in die Form, in den Stil bannt, erst dann ist es. Schönberg begeht zwei grobe Denkfehler, indem er handelt. Er durfte gar nicht handeln, gar nicht komponieren, er war verpflichtet, auf seine innere Stimme zu lauschen und danach stille zu sein. Käme er dieser Verpflichtung nach, dann wäre er in dem Sinne nicht, in dem es hier gemeint ist, dann wäre er logisch und hätte recht. Schon daß er das Gehörte in Klänge bannen will, ist unlogisch; indem er es mit Hilfe irgendeiner Technik umformt, fälscht er es: der erste Denkfehler seines Handelns. Der zweite ist dann der, daß er hierbei stehen bleibt, bei diesem Allerrohesten stehen bleibt, wo er nur wie ein Handwerker Material aneinander fügt, wie der Anstreicher die Farbe, der Maurer den Stein, der Klavierstimmer irgendwelche Töne. Natürlich gibt es keine allgemeine Form und Formen, die man etwa nur vom

Lager zu holen hätte, sondern die Form liegt in der Idee und muß sich aus ihr entfalten. Aber sie entfaltet sich nicht im Inwendigen, das Kind kommt nicht fertig aus dem Mutterleibe, sondern wächst unter der Sonne nach unser aller Ebenbild wie der Baum über der Erde nach dem Ebenbild der Bäume. Schönberg aber möchte, daß die Menschenkinder Neugeborene bleiben, unähnlich uns selber.

Auf die Frage schließlich, wie ein männlicher Mensch es ertrage, daß solche Zwitter auch noch Schule machen, bleibt uns eines, der Humor. Wir wollen uns immer wieder daran erinnern, daß wir hier das Bild eines Menschen haben, der eines Tages auf die Rampe tritt und also redet: „Bis hierher, Menschheit, und nicht weiter! Bis hierher gab es Gesetze und Ordnungen, bis hierher Entwicklungen und Traditionen. Von heute an ist es anders geworden. Hier stehe ich und setze den Grenzstein zwischen Vergangenes und Zukünftiges, ich ganz Gegenwärtiger. Durchaus allein und aus höchst eigener Machtvollkommenheit, als Solipsist sozusagen und weil eine innere Stimme mich dazu treibt, begehe ich diesen historischen Akt. Von nun an, so befiehlt es mir meine Stimme und so befehle ich Euch als Nachahmer meiner Stimme, von nun an gibt es ein neues Gesetz, ich wollte richtig sagen, ein neues, das kein Gesetz ist, und dieses Gesetz, das keines ist, setze ich Euch. Ich schenke es Euch: möget Ihr damit selig und von Euern Gemütsbewegungen erlöst werden. Amen."

Musik ist Symbol. Sie gibt nicht das Einzelne, Viele, Detaillierte, nicht das Epische, sondern den Typus, die Einheit, das Unbewußte, Unmittelbare, nicht die Buntheit der Welt, die der Dichter auf der Rolle der Abstraktion, des Verstandes, des Wortes abwickelt.

Es ist bei Wagner nicht oft so wie hier, daß man auf die Bühne gar nicht zu sehen braucht. Wenn der Parsifal richtig dargestellt wird, dann auf einer kleinen Bühne, wo alles möglichst wenig wirklich ist, kein Kommen und Gehen das Auge verwirrt, sondern die Menschen einfach da und wieder weg sind und gleichsam wie die Symbole, wie die Gefühle und Leidenschaften selbst angesehen werden müssen, obwohl sie, ahnt man, Fleisch und Blut haben.

Hier gibt es keine eigentliche Handlung. Eine Oper sollte immer die Deutlichkeit der Handlung vermeiden, desgleichen allzu klare Situationen. Es sollte wie hier immer alles ganz unmittelbar sein.

Die logische Handlung und als ihre Folge die logische Anbringung von Duetten, Chören usw., das ist doch immerhin äußerlich. Auf diese Logik kommt es nicht an. Man hat hierin auch Wagner meist mißverstanden oder er selber hat sich mißverstanden. Nicht darum ist ein Duett ästhetisch gerechtfertigt, weil es im Leben vorkommt, daß Menschen gleichzeitig reden. Das ist ebenso unmusikalisch gedacht wie jener Gedanke, der

das Duett der Oper auf die musikalische Form des Duetts stützen möchte. Wenn es Duette gibt, warum müssen sie in Opern vorkommen? Man sollte sich mehr den Hintergründen nähern, jener gewissermaßen hinter der Szene sich abwickelnden Handlung, von der die Sänger nur Doubletten, nur beinah unwirkliche Doppelgänger sind, jener Handlung, die sozusagen in Gottes Händen ruht. Würde der Chor am Schluß des zweiten Aktes der Meistersinger sich nur rein naturalistisch, dramatisch-dialektisch begründen lassen, dann wäre er besser nicht in der Welt. Ein Duett zwischen A und B ist notwendig, wenn für die Entfaltung der inneren Situation, die man vielleicht auch Stimmung nennen kann, aber wohlgemerkt, musikalische, nicht etwa poetische Stimmung, in der Person des A die Person des B notwendig wird (vergl. zum Beispiel Siegfried und Mime). Es geht um die Entfaltung des Agens und naturwissenschaftlich könnte man beinah von Mendelismus reden: das Drama wäre darwinisch, die Oper mendelsch, das Drama dialektisch, die Oper lyrisch. Es ist der Fehler aller Neueren, daß die Dichter lyrisch, die Musiker aber dialektisch sind.

Es bedarf vielleicht einer Stimmung, so ungeheuer und tief, wie nur der Musiker ihrer fähig ist. Alle Personen der Oper müssen in diese Stimmung getaucht sein. Streng genommen, dürfen sie keine Charaktere haben, sondern instinktiv und unbewußt in jener einzigen Stimmung stehen, selbst und miteinander in ihr atmen und leben. Wenn das Wort Expressionismus einen Sinn hat, dann kann es hier angewendet werden. Dann wäre also im Parsifal der Expressionismus schon dreißig Jahre vorhanden gewesen, ehe er erfunden wurde, mit der Ausnahme

nur, daß das Genie ihn handhabte. Die heutigen „Begabungen" nämlich machen nur Fiasko damit und müssen, wenn sie leben wollen, zur Propaganda ihre Zuflucht nehmen.

Ouvertüren pflegen Potpourris zu sein, bestenfalls Ideen-Assoziationen. Sie sollten Essenzen sein, komprimierte Stimmung. Wie könnten sie sonst einführen? Zum Schauspiel gibt es keine Ouvertüre; denn, führte sie auch ein, man wäre sofort wieder draußen, sobald nur nach erhobenem Vorhang das erste Wort gesprochen wäre. Da sich das Schauspiel nicht auf Stimmung, sondern auf Dialektik gründet, so muß ihm jede Musik, soweit sie nicht szenisch verlangt wird, Abtrag tun. Man weiß, wie fürchterlich das Melodrama ist und wie komisch. Vom Standpunkt des Wortes gesehen, ist der Ton komisch, vom Standpunkt des Tons ist es das Wort. Kontraste reizen zum Lachen. Gibt es größere Kontraste als das trockene, bestimmte Wort und den feuchten, unbestimmten Ton? Da man anständig ist, wird das Lachen unterdrückt.

Obwohl sie abgeschlossen und selbständig erscheinen, sind die Ouvertüren unselbständig. Sie bereiten vor und tragen den Stil des Vestibulums. Man sieht hindurch, man sieht Treppen, die sich hinaufziehen, Galerien, die herumlaufen, man sieht Menschen, wenn auch fern und flüchtig. Ich kenne keine Ouvertüre, die diesen Stil in gleicher Reinheit zeigte wie das Vorspiel zum Parsifal.

Die Oper selbst ist in einem tiefen Sinne die Parodie ihrer Idee. Das ist jede Oper, die vollkommen ist. (Gibt es solche?) Das Symbol wird in jeder Person reproduziert, oberflächlicher gesagt: transponiert und paraphrasiert. Die Sänger transpo-

nieren gleichsam das Symbol in ihre Tonart. Das Entscheidende aber, trotz Paraphrase und Parodie: das Symbol bleibt auch im geringsten Takte musikalisch hörbar, nicht textlich, szenisch, episodisch, darauf kommt es ganz und gar nicht an, sondern musikalisch.

Gegenüber allem modernen Geschwätz muß immer wieder betont werden, daß der Parsifal musikalisch zu bewerten ist, freilich nicht in dem Sinne jener Juden, die bei dieser Musik die Erfindung vermissen, vermutlich weil sie sie bei den Modernen finden, deren Armut schon sprichwörtlich geworden ist. Gegenüber den Modernen ist der Parsifal von einer Originalität, die geradezu erdrückend wirken muß. Aber darauf kommt es nicht an. Es kann einer ein Original und doch ein Narr sein. Mit dem Parsifal ist der beängstigende Kampf zwischen Wort und Musik endgültig, wie man hoffen sollte, zugunsten der Musik entschieden. Diese selbst aber bringt ein Wunder zustande: sie sieht die Welt mit einem Blick von innen und von außen, sie ist monumental, obwohl sie Kammermusik ist, sie meistert große Formen, obwohl sie in die dunkelsten Kammern der Seele steigt. Sie ist wie eine durchsichtige Kugel, die im Dunkeln Gestalt gewinnt, indem sie im Innern zu leuchten anhebt. Das Symbol glüht in ihr, das Symbol, das in Wagner glüht. (Kann es ein schöneres Beispiel geben für wahrhaften, das heißt nicht verzerrten Expressionismus?) Nicht übertragen, sondern absolut musikalisch gesprochen, ist diese Musik von ganz außerordentlicher Hellsichtigkeit in der Wahl ihrer Mittel. Sie spricht aus, was sie aussprechen will. Es ist, wie wenn das Symbol, zur Musik geworden, mit den Zungen dieses Engels rede. Es haftet kein Erdenrest. Um ein vielleicht etwas krasses Beispiel zu

haben, vergleiche man den Durchführungsteil des Vorspiels mit dem ähnlichen Teil einer gleichzeitigen Brahmsschen Symphonie: dort ein Strömen, hier ein Pressen. Die Herren Expressionisten werden triumphieren: zum wievielten Male?

Rede ich so immer noch von dieser Musik — und immer wieder werde ich es tun, dieser Welt zum Trotz, die da meint, Wagner sei ein Dichter, Denker und Schauspieler gewesen und nur so nebenbei ein Musiker —, so rede ich doch in gleichem Atem und nur scheinbar ohne Ton noch von andern Dingen. Musik ist gewißlich Musik und, wie schon mehrfach erwähnt, wäre ich der letzte, der der sonst so beliebten poetischen Ausdeutung dieser Kunst das Wort redete. Musik ist aber auch der Ausdruck des Empfindungslebens dessen, der sie macht. Wäre sie das nicht, so wäre sie ein schöner Leichnam, ein Gerüst, durch das der Wind bläst, aber keine Musik. Der Streit um Form und Inhalt ist so töricht. Vielleicht ist dies der Grund, daß er immer noch nicht beigelegt ist. Form ist Inhalt, Inhalt ist Form. Man kann in lebendes Fleisch nicht schneiden, ohne Wunden zuzufügen. Man kann von der Musik des Parsifal nicht sprechen, ohne vom Parsifal zu sprechen. Weil ich an den Unterschied zwischen absoluter und nichtabsoluter Musik denke, will ich einen Augenblick nur von jener reden. Ist es etwa so, daß sich ein Mozartsches Quartett in irgendwie gearteten Beziehungen von Tönen erschöpft? Gibt es nicht vielmehr ein Mozartsches Geistesleben, das in der Gestalt dieses Quartetts in die Erscheinung tritt? So gibt es auch ein Wagnersches Geistesleben, das im Parsifal Fleisch geworden ist. Und hiervon rede ich implizite, wenn ich von der Musik des Parsifal

rede. Wie die Musik über das Geistesleben, so gibt dieses über die Musik Auskunft. Wo das Wort hinzutritt, wie in der Oper, wird die Auskunft deutlicher, während sie sonst, dem Wesen der Musik entsprechend, im allgemeinen verharren muß.

Es ist kein Zufall, daß der Stoff des Parsifal ein religiöser ist. Man wird es einst noch erkennen, wie sehr die Freigeisterei der Kunst geschadet hat, indem sie den Künstlern die strömendste Kraft nahm. Die tiefe, alles bewegende Kraft des Religiösen treibt die Stoffe herauf und gibt ihnen, wie Blumen im Licht, ihre irdische Form. Das Wunder der Parsifalmusik ist anders gar nicht zu erklären[12]. Wie überflüssig bleibt da die Frage nach dem Tragischen! Diese Menschen gehen zwar unter, indem sie dem sündigen Leben absterben. Das ist freilich ein Untergang, denn das sündige Leben ist der Bereich dieser Welt. Sie sterben, werden begraben. Aber sie stehen wieder auf und gehen mit reinem Leib in das andere Leben dieses Grals ein, der aus dem Jenseits in das Diesseits ragt, so daß mit der Ansiedlung in seinem Gebiet die Handlung auf irdischem Boden endigt. Wo ist da Raum für eine Frage nach dem Tragischen, das sich hier vollziehe? Durch tätige Reue frei werden, leben, weil man der Sünde absagt, an der man sterben müßte: das sind keine ästhetischen Momente mehr. Oder vielmehr: das Ästhetische ist hier wahrhaft ästhetisch, weil hier die stärkste Kraft des Empfindens, die religiöse, unablässig nach oben treibt.

Ich wandle auf weiter bunter Flur,
Ursprünglicher Natur;
Ein holder Born, in welchem ich bade,
Ist Überlieferung, ist Gnade.

Pfitzner

Es mag sein, daß ich von der deutschen Musik dieser Tage einen falschen Begriff gebe, indem ich sie der ausländischen gleich zu setzen scheine. Erwecke ich diesen Anschein, so tue ich unrecht. Denn wenn auch vollkommen Tüchtiges und Gesundes in deutschen Landen so wenig zu finden ist wie sonst in der Welt, so sind doch die deutschen Trümmer andere als die ausländischen. Auch in ihrer Verlotterung unterscheidet sich deutsche Musik immer noch wesentlich von ausländischer. Auch in ihrem Jammer noch läßt sie erkennen, daß sie einstens Königin war[13]).

Und mehr. Daß ich zugunsten der Ausländer gesprochen habe, scheint nicht nur. Denn immer noch habe ich den Namen eines Deutschen verschwiegen, der vielleicht bestimmt ist, am großen Gerichtstag als Fürsprech und Rechtfertiger der jüngeren deutschen Art vorzutreten. Ich meine Hans Pfitzner.

Obgleich moderne Unbedenklichkeiten auch an ihm nicht spurlos vorübergegangen sind, so haben sie doch sein Wesen nicht berühren können. Darauf zielen auch die heutigen, wenn sie ihn den letzten Romantiker nennen. Mit diesem Stempel hoffen sie einen, wenn auch achtbaren, so doch unoriginellen Kopf abzutun. Sie müssen ihn abtun, er ist ihnen lästig. Originell nämlich nennt man heute das, was nicht ursprünglich ist, sondern modisch, Allgemeingut, mag es das Chromatische sein oder das Tonartlose, das Symphonische oder Motivische, das grundsätzlich Veränderte oder was sonst immer. Diese modernen Origi-

nale sind nämlich gewiß modern, aber nicht mehr, während Pfitzner zwar nicht modern, aber ursprünglich ist, oder, wie sie sagen, romantisch. Romantisch, das ist das Wort, mit dem sie den gefährlichsten ihrer Wettbewerber tot zu machen wähnen.

Er selbst hat es oft bekannt, daß er nicht modern sei. Er hatte nicht nötig, es zu bekennen. Seine Musik sprach es deutlich aus, diese Musik, die sich begnügte Musik zu sein. Hans Pfitzner ein Musiker: das wäre ein Wortschwall, wenn nicht die Mehrzahl der heutigen Musiker irgend etwas anderes wären und zumeist sogenannte Psychologen oder Physiologen, wie man es nehmen will. Dem Nichtmusiker und dem Nicht-nur-Musiker kommt der Musiker, reine Musiker, irgendwie zauberhaft, mondnachtverklärt vor. Mit Recht, und die echten Expressionisten sind immer Romantiker. Was sich heute aber gemeinhin Expressionisten der Musik nennt, das ist lauter Verhindertes, Unzulängliches, Verirrtes.

Der Musiker Hans Pfitzner hat den Wunsch, sich musikalisch auszudrücken. Was andere an Ideen und Programmen aus ihm heraushören, das haben sie zuvor hineingehört. So ist die Gesinnung dieses Mannes. Und seine Gabe? Niemand wird Straußens hohe Gabe bestreiten; glaubt aber irgendeiner, daß Strauß den zweiten Akt des Palestrina hätte schreiben können, diese wunderbar charaktervolle und verzahnte und doch so geschmeidige Musik? Das freilich entscheidet noch nicht. Soweit ich aber sehe, und das entscheidet dann doch wohl, ist Pfitzner der einzige unter den lebenden Musikern, der unmittelbar schaut und unmittelbar empfindet. (Wenngleich so mancher der jüngsten das für sich in Anspruch nehmen möchte.) Bei ihm gibt es

Stellen, gegen die gehalten die gesamte Produktion unserer Tage gemacht oder nachempfunden erscheint, die Ureigensten von heute nicht ausgenommen. Was findet sich nicht alles dieser Art in seiner Cellosonate, im Quintett, im ersten Akt seines Palestrina: lauter Merkmale des Genius und von vielen nur darum überhört, weil ihre modischen Ohren „Epigonentum" zu wittern glauben. Gewiß greift dieser Meister auf alte Stilarten zurück und im Palestrina können jedermanns Ohren sie hören. Wer aber das gesamte Schaffen zu begreifen versucht hat, der wird erkennen, was hier wahrhaft am Werk ist, daß nämlich solches Haften am Alten nur wie ein Mitklingen von Tönen ist, sobald das Innere zu schwingen beginnt. Alle großen Geister haben dieses Mitklingen. Nur moderne Ängstlichkeit möchte es verleugnen, verleugnen aus rasender Furcht, eines Tages daran taub zu werden.

Bruckner

Motto:
„Lieber Freund, ich habe keine Zeit,
ich muß jetzt meine Vierte schreiben."

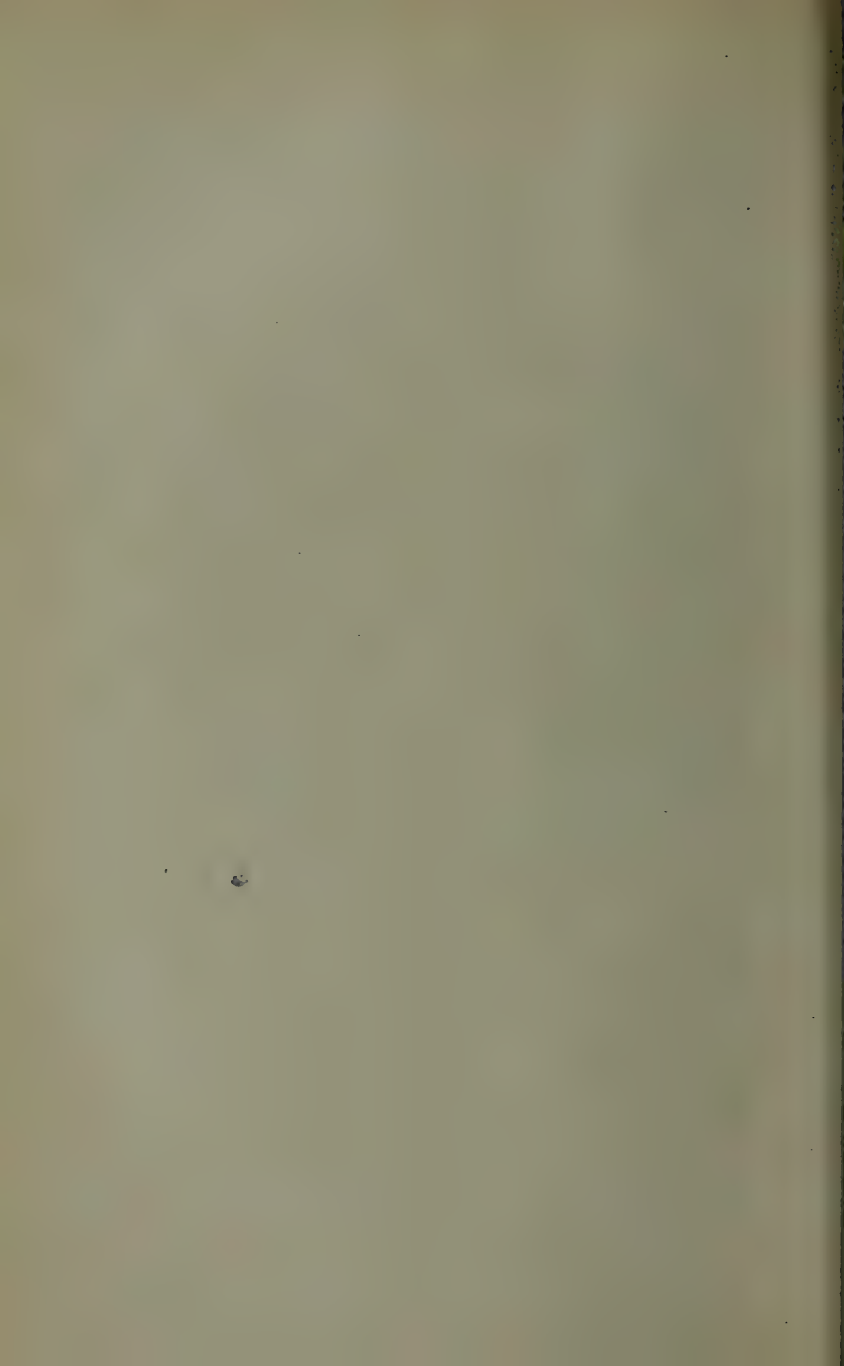
Man schimpft heute so gern auf die Technik und tut sie verächtlich als Handwerk ab, das man einmal gelernt, aber gleich wieder vergessen haben müsse. An Bruckner könnte man eher lernen, wie falsch diese Haltung ist. Bruckner hat gewiß nie geglaubt, daß Technik irgend etwas entscheide, und doch hat er bis an sein Ende gelernt und gearbeitet. Sein Leben ist fast pedantischer Fleiß gewesen und wenn auch seine Werke, bis auf geringe Spuren, so gar nicht den Eindruck des technisch Gearbeiteten machen, so kann doch daran nicht gezweifelt werden, daß sie es sind. Gerade an ihnen wird klar, daß die Auffassung der Technik als eines verächtlichen Handwerks ein großes Mißverständnis ist. Solche Technik gibt es gar nicht oder sie ist für die Schulmeister und toten Seelen da.

Die wahre Technik ist geistig und gehört zu den geistigen Faktoren der Kunst. Das haben auch die großen Meister nicht anders empfunden. Nur die Schwachen und Empfindungsarmen, oft auch die Ungeduldigen und Faulen werben für die sogenannte Freiheit um jeden Preis, worunter dann auch die Freiheit vom Technischen verstanden wird. Aber Bruckner's Technik diente einem Höheren. Als Siebzigjähriger schreibt er

einmal unwillig: „Kontrapunkt ist nicht Genialität, sondern nur Mittel zum Zweck." Dieser Zweck ist nicht etwa, wie mancher glauben möchte, irgendein Programm. Es war ein großes, gar nicht recht zu begreifendes Glück, daß dieser Mann, obzwar nicht völlig ungebildet, doch lange nicht so gebildet war, daß, er „Programme" machen konnte. Sein Zweck war das Musizieren. Er ist sehr wenig erfreut, als bei der ersten Aufführung seiner achten Symphonie die Rückseite des Konzertzettels eine ausführliche Erläuterung enthält, in der von titanischem Ringen und Unterliegen, von der stillen Welt der Gottheit und vom Dienste in der Gottesidee die Rede ist. Sein Zweck ist das reine, programmlose Musizieren, doch freilich kein leichtfertiges Musizieren. Nicht umsonst sind das Mozartsche Requiem, die Eroika und der Trauermarsch aus der Götterdämmerung die Werke, die er am höchsten schätzt. Er ist musikalisch gelehrt und sein kontrapunktisches Können ist außerordentlich, aber das alles dient doch nur dazu, um ihm das Handwerkliche, die Technik zu erleichtern. Im innersten Kern ist seine Musik — welche Worte in unserer affektierten Zeit! — so musikalisch wie kaum eine vorher, nämlich so völlig naturhaft und naiv: — trotz des Reichtums kontrapunktischer Ausbildung, trotz der Vielseitigkeit ihrer Mittel, trotz des fast grotesk zu nennenden Umfangs ihrer Formen. Das macht, sie ist ihm gemäß, sprudelt aus seinem Innern. Darum auch ist sie durch und durch fromm. Warum küßte Bruckner die Orgel, auf der er gespielt hatte, warum richtete sich bei der Aufführung einer seiner Messen sein Blick verzückt gegen die Wölbung des Domes und bewegten sich die Lippen wie im stillen Gebet? So naiv es



PFITZNER



scheinen mag, daß er seine neunte Symphonie wortwörtlich „dem lieben Gott" widmet, so tut er damit in Wahrheit nur das, was ihm zukommt. Wer unter uns vermöchte das Gleiche von seiner eigenen Arbeit zu sagen?

*

Ich erwähne die Frömmigkeit nicht, weil ich etwa der Ansicht wäre, es müsse einer, wenn er musizieren wolle, ein gläubiger Mensch sein. Obwohl man bei der Zerstreutheit so manchen modernen Musizierens leicht auf diesen Gedanken kommen könnte. Ich erwähne die Frömmigkeit, weil sie Brucknern den festen Punkt, das Ziel geben konnte. Damit war er ein bewußter, konsequenter, grundsätzlicher Mann. Darüber hinaus aber gestattete sie ihm auch, sich harmonisch zu entwickeln, wie ja der harmonische, völlig ausgebildete, Gott und dem Kaiser das Ihre gebende Charakter das Abbild des Frommen ist. Diese wunderbare Einheit und Vielfältigkeit hatte Bruckner. Er gewann sie durch Frömmigkeit. Vielleicht kann man sie auch auf andere Weise gewinnen. Vielleicht könnte man auch sagen, Bruckner glaubte an das Märchen, er war naiv und doch stolz, voll Staunen und doch voll Trotz, wie es ja den Menschen gegenüber dem Märchen geziemt. Gleichviel, er hatte die Einheit und darauf ist hinzuweisen. Denn das ist es, was im Grunde Bruckner von beinahe der gesamten Produktion seiner und der späteren Zeit auf das Herbste unterscheidet. Die anderen hatten lauter Ziele, sei es die Freiheit, sei es das Neue, sei es die Entwicklung oder wie sonst sie es nennen mochten. Aber sie hatten kein Ziel, sondern als Einheit nur eine Verneinung, eine Flucht.

Zumeist flohen sie vor dem, was die Musik und vor allem diese herrliche deutsche Musik bisher errungen und erreicht hatte. Da ich kein Chauvinist bin, darf ich sagen: es ist kein Zufall, daß die Musik ihr höchstes auf deutschem Boden geleistet hat. Den Namen Bach, Mozart, Beethoven, Bruckner wird man nicht leicht etwas an die Seite stellen können. Es ist auch kein Zufall, daß sich heute so viel außerdeutsche Einflüsse geltend machen. Sie alle gehen auf eine Veräußerlichung der Musik, auf ihre Gebärde, auf das Redende an ihr, wenngleich sie betonen, daß es ihnen um das Innere zu tun sei. Wie sie denn auch von den Alten immer jene Teile vorziehen, die zum Rednerischen neigen, sogar bei Bach. So ist es denn auch kein Zufall, daß sich unter den Virtuosen Vertreter dieser neuen Einflüsse befinden. Man vergesse doch nicht: das Wesen der deutschen Musik ist die Leidenschaft, das der anderen das Temperament. Bruckner ist der leidenschaftlichste aller Musiker gewesen, obwohl jedermann glaubt, dieser Ruhm gebühre Leuten vom Schlage Mascagnis [14]). Die anderen haben vielleicht Temperament, aber keine Leidenschaft, sie haben vielerlei, aber keine Einheit. Sie haben auch — Angst, jene schreckliche Angst, mit denen verwechselt zu werden, die gehen und sprechen, wie musikalische Menschen zu gehen und zu sprechen gelernt haben. Was bleibt ihnen übrig? Sie zertrümmern, stolpern, stammeln und oft sind sie wie Kinder, die erst noch das Sprechen lernen müssen. Wieder andere behalten einiges bei und handwerken nun damit. Wieder andere entdecken eines Tages ein altes Mittelchen von neuem und bereiten neue Tränke daraus, bauen das Naturalistische aus oder versuchen es mit den alten

Tonarten, auch wohl ohne Tonarten, oder preisen die Symmetrie. Wieder andere meinen, es genüge Temperament zu haben oder sentimental oder prächtig und glanzvoll zu sein. Gott, es ist ja so leicht, auf irgendeine Art so einseitig zu werden, daß man schließlich verarmt und spleenig erscheint. Es ist auch so leicht, damit zu wirken. Man fällt ins Ohr und wirft beim ersten Anhören schon den Hörer um. Wie es beim zweiten und dritten Anhören sein wird, danach zu fragen, kommt ja niemandem mehr in den Sinn.

Ich schweife ein wenig ab, aber indem ich abschweife, merke ich, daß ich's ja nur tue, um zu Brucknern zurückzukehren, der von allen diesen Dingen das Gegenteil ist und tut. Ich gebe zu, daß die Form etwas Äußerliches sein kann, dann kann es aber auch der Streit um sie sein, was die Streitenden doch immer beherzigen mögen. Wenn die Form nicht aus den inneren Kräften der Musik herauswächst, so ist sie nichts. Ist das Innere formlos, arm und simpel, so ist es auch das in der Form erscheinende Werk. Man hört immer, Strauß sei so kompliziert. Ich habe das nie gefunden. Vielmehr fand ich, daß er allzuoft arm und simpel ist. Moderne Polyphonie ist oft nur Schauspielerei oder Dilettantismus. Modernes Melos kommt allzuoft aus trivialem Herzen oder beschwerter Sexualität, moderne Nervosität und das interessant Geistvolle des Rhythmuses, von dem so oft gesprochen wird, aus der Schwäche und Zerstreutheit seelischer Kräfte. Mit alledem hat Bruckner nichts zu tun. Er ist weder temperamentvoll noch sentimental, weder interessant noch elegant, er spielt nicht mit der Polyphonie, sondern er beherrscht sie, so wie er die große Form be-

herrscht. Das macht, daß seine innern Kräfte sie nach außen treiben.

Man vergleiche einmal Brucknersche Melodik mit der Melodik, die seit zehn Jahren landläufig ist. Ist es nicht, wie wenn diese sich gehen ließe, in Hemdärmeln und ohne Kragen herumlaufe, während die Brucknersche Melodik die eines Menschen ist, der immer den richtigen musikalischen Takt besitzt? Es bedarf keiner großen Kenntnisse, um sich das technisch klar zu machen. Denn gefühlsmäßig ist es hoffentlich klar. Das Wort vornehm, dies in den letzten Jahren so oft mißbrauchte Wort, es kommt hier wieder zu Ehren. Dem eitlen Städter sei der einfache Mensch vom Lande vorgestellt, dieser gesunde und kraftvolle Mensch, in dem sich das Gute und Böse, Himmel und Hölle, Gott und Teufel, Demut und Hochmut, Löwe und Lamm zur Einheit mischen. Dieser Mensch, der seinen eigenen Kräften traut und sonst keinen, der in rastlosem Fleiß das Rüstzeug sammelt, nicht damit zu prunken und zu glänzen, sondern um es zu gebrauchen zur Darstellung einer vielfältigen Einheit, einer Welt unter dem Auge des Himmels.



Es ist in jeder Kunst noch immer so gewesen, daß hier der Mensch stand und dort sich sein Kreis um ihn schloß. Vom Menschen fliehen die Kräfte zum Kreis, vom Kreis streben sie zurück zum Menschen. Der Mensch und sein Kreis: das ist etwas Notwendiges, aus fliehenden und strebenden Kräften bilden sie eine Einheit. Ein Mensch, der seinen Kreis verloren hätte, müßte wie der Irre des Widerhalls entbehren. Sein

Strom stürzte sich in ein fernes Meer, woher keine Kunde mehr käme. Einsam wie ein Verwirrter, der auf Bergesgipfeln den Sternen zujubelt, strömte er wohl noch, aber unerhört gebe er sich dabei aus, würde leer und bräche eines Tages in sich zusammen.

Es ist gewiß ein wunderbares und tiefgesundes Zusammenwirken, aus dem das künstlerische Ganze sich gebiert. Eine Kristallisation vielleicht, eine Konzeption, eine Vereinigung zweier Geschlechter. Es ist wahrhaft, wie wenn der Künstler und sein Kreis sich begatten. Jede Form, dichterische, malerische, musikalische, sie gewinnt sich erst aus dem Zusammenwirken der beiden. Vorher noch ist der Künstler unbestimmt. Er bestimmt sich erst durch den Kreis.

Daß kein Mißverständnis dazwischen trete: auch der Umkreis und seine rückströmenden Kräfte sind Teile und Glieder des Künstlers. Er kann sich ihrer nicht entledigen, es sei denn im Rausch, in der Müdigkeit, im Schlaf, im Wahnsinn oder daß er also spielt. Dann ist er wie auf der Flucht vor seinem Kreise. Dann ist er lyrisch und begeistert. Dann wird ihm jede Form zum Hindernis und, baren Unsinn zu lallen, hält ihn nur der Ehrgeiz ab, verstanden zu werden. (Sofern er nicht den größeren Ehrgeiz hat, unverstanden zu bleiben, was viele vorziehen, weil sie nicht erkannt werden wollen.)

In unserer Zeit will es ein wunderliches Schicksal, daß der Kreis geblieben, aber oft der Mensch verloren ist. Wer Augen und Ohren hat, der weiß schon längst, daß es das nicht mehr gibt, was man das Aktivum nennt. Die Menschen lassen sich leiten und gängeln von Worten, Zwecken, Genüssen. Irgend

etwas zieht sie und sie lassen sich ziehen. Man redet von tatkräftigen Unternehmern und Geschäftsleuten, indessen handeln sie nur, weil sie nicht anders können: sie würden untergehen, wenn sie nicht fortschritten, wie sie es nennen. Darum tun sie, während sie tatsächlich getan werden. Die Expansion der Völker und der Imperialismus der Regierungen, was ist sie anderes als Angst zertrampelt zu werden im Gedränge, das fürchterlich an der Kasse dieses Zirkuslebens entsteht? Das sind alles Eroberer wider Willen, begeisterte contre cœur, Schwächlinge, die aufgepeitscht sind und weiterrasen, weil sie zu fallen fürchten, wenn sie stehen bleiben. Man sehe nur ihr Mienenspiel: welche Sorgen! ihren Blick: welche Unrast! Ist das wirklich der tätige, der handelnde Mensch, der die Welt erobert und als Sieger auf dem Hügel steht? Wahrhaftig, diese Zeit tut nicht, sie leidet. Sie lebt im Passivum. Darum auch redet sie immer von Freiheit.

Wenn man bedenkt, daß die großen, das sind die aktiven Geister der musikalischen Welt, unter den Gesetzen groß geworden sind, und daß kaum einer so unter den Gesetzen gestanden hat, wie Bach und Beethoven, daß nur das Zuviel und zu Harte Not gemacht und sie bedrängt hat, was soll dann das viele Reden von den Gesetzen und von der Freiheit! Welcher Art ist diese Freiheit? Welcher Art sind diese Ziele? Man muß nicht meinen, daß man Neues bringen könne, nur um Neues zu bringen. Wer ändern will, soll beweisen, daß er ändern darf. Was haben all die Schwätzer bisher bewiesen? Ich rede, wohl gemerkt, nicht von den ernsten Männern, die in ernstem Sinnen an einem Fortschritt, auch musikalischem Fortschritt arbeiten.

Wohl aber von all den andern, deren Reden und Tun die Welt allmählich zu verwirren und zu verdüstern droht. Da faseln musikalische Schreiber von den Umarmungen des Übermenschen und Überweibes. Es war aber nirgends ausgemacht, daß dies auf eine besondere Art musikalisch zu sein hätte. Andere schwärmen von blühender Melodik. Wie wenn wir nicht hofften, daß Melodik immer blühen werde! Wieder andere von fabelhafter Chromatik. Wie wenn Chromatik an sich irgendein Vor- oder Nachteil wäre! Wieder andere von kühner Harmonik, heftigen Dissonanzen, ungeheuren Steigerungen, furchtbaren Kontrasten, von säuselnden Winden und stürmenden Wettern, von dionysischen Festen und himmlischer Ungebundenheit. Wie wenn das alles nicht geradezu Ursache sein könnte, um wie vor einem Hexensabbath das Kreuz zu schlagen und sich möglichst weit weg zu wünschen[15])! Es ist eine seltsame Zeit: Unruhe, Sensation, Glanz, Rauschen muß das Ideal sein. Wenigstens all der Schwätzer, die uns täglich zu beschwatzen suchen. Das ruhige, gefestigte, seiner selbst sichere, geordnete Wesen ist ihr ein Greuel. Musik ist ihr ein Stimulans, um aus geordneten in ungeordnete Zustände zu geraten oder auch vielleicht nur, — um keine Politik machen zu müssen? Noch nie ist Musik eine so äußerlich-allgemeine, ja politische Angelegenheit gewesen. In gewissem Sinn und Umfang scheint sie geradezu die Politik zu vertreten, überflüssig zu machen. Oder gab es je größere Sinnlichkeit in Tönen? Größere Trivialität, ja Gemeinheit der Melodie? Größere Skrupellosigkeit in der Wahl der Mittel, um Effekt zu machen? Wie preise ich den fortschrittlichen Mann, der auch von diesem fortschreitet, von diesem Verderbnis der Augen,

Ohren, Zungen. Fortschreitet auch von der modernen Art, Altes zu fälschen und mit einem schillernden und knisterndem Gewand zu umgeben, aus dem heraus diese Sophokles, Shakespeare, Molière, Goethe, Schiller, Bach, Beethoven ach so tottraurig blicken. Fortschreitet von der grausigen Art des Vertauschens, der Art der Leute, die ein altes Tuch mehr schätzen als ein altes Bild und die immer mehr das Geistige an der Oberfläche suchen, wo das Sinnliche wirkt, das Seelische in der Epidermis, das Leben im Sterblichen.

Wenn ich Beispiele nehme: Strauß, heißt es, schreite von Wagner fort. Aber ich sehe, daß Wagner einfacher, klarer, reicher, vornehmer war, während Strauß verwickelter, unklarer, ärmer, gewöhnlicher ist und, wohlgemerkt, im Laufe seiner eigenen Entwicklung immer mehr geworden ist. Mahler, heißt es, schreite von Bruckner fort. Aber während Bruckner ein aus dem Vollen schöpfender Musiker ist, scheint mir Mahler, so ernst sein Bemühen gewesen ist, mehr zu arrangieren, nicht zu reden davon, daß seine musikalische Gesinnung eine andere ist. Reger schreite von Brahms und Bach fort. Aber während Bach der reichste aller Musiker und Brahms eine ernst strebende Natur ist, haben wir in Reger einen Vielschreiber, der das Polyphone häuft.

So gewiß sich schließlich die Neueren dem Natürlichen und Plausibeln in der Musik gewidmet haben, so gewiß haben sie vergessen, daß nichts so glaubwürdig ist wie das Unglaubwürdige, nichts so offenbar wie das Geheimnisvolle. Solange die Musik nur Musik sein wollte, glaubte man ihr, seitdem sie sich aber entschleiern und plausibel machen will, seitdem sie mit

Gebärden und beinahe hätte ich gesagt mit Worten ausdrückt, was sie ausdrücken will, wird sie dunkel und unbegreiflich. Es sind die Nüchternen, die Rationalisten, die die Welt ganz unklar, ja verwirrt machen, indem sie den Menschen und seine Träume verständlich machen wollen. Die Welt entblättert immer mehr, die zauberhaften Schleier lösen sich und verflattern im Winde, es bleibt ein Gerippe, ein Skelett. Und die das tun, sind die, die verpflichtet wären, die Blüten und Schleier zu bewahren. Vielleicht kann man von Bruckner sagen, er sei der letzte Musiker des Zauberhaften gewesen, — während heute ach so viele herumlaufen, die nur noch rohe oder pedantische Kommentare zum trivialen Leben, sei es der äußeren, sei es der inneren Bezirke, in Noten schreiben, zum Zeichen dessen, daß sie vom Geheimnis zur Plattheit, vom Menschlichen zu dessen Fratze und von den Tröstungen zur Angst, ja zur Angst fortgeschritten sind, diesem furchtbarsten Zeichen unserer Tage.



Der Möglichkeit, daß Bruckner wirkte, trat ein Umstand sehr heftig entgegen: der flüssige Stil. Dieser flüssige Stil ist eine moderne Errungenschaft, das Wort modern im weitesten Sinne genommen. Solange der polyphone Stil herrschte, war Flüssigkeit nicht möglich, weil sie in gewissem Sinne zum Wesen des Stils gehörte. Erst in dem Augenblick, wo Wesen des Stils das Unflüssige wurde, konnte Flüssigkeit eine Rolle spielen, die Rolle gewissermaßen dessen, der in der Minderheit ist, was moderne Politiker verstehen werden. Denn es ist nur scheinbar parador. Der polyphone Stil zeigt eine gleichmäßige Weiter-

bewegung der einzelnen (selbständigen) Stimmen. Er ist, rhythmisch betrachtet, uniform. Wie die Kugel rollt er fort und würde ins Unendliche rollen, wenn unsere Ohren für das Unendliche Zeit hätten. Man denke geschwind an einige Bachsche Stücke und wird aller Zweifel ledig sein. Der Stil, der auf den polyphonen Stil folgte, der nicht-polyphone oder elegante oder wie man ihn nennen will, der die Grundlage der gesamten modernen Musik seit Haydn und Mozart bildet, ist von dieser Gleichförmigkeit weit entfernt, er ist rhythmisch veränderlich und bewegt: er nimmt zum ersten Male die Gegensätze in sich auf und sucht ihrer Herr zu werden. Wie kann aber dort, wo Widerstreit ist, Flüssiges sein? Des Widerstreites Herr werden kann man nur im Kampfe, Kampf aber ist Widerhaariges, Ruck- und Stoßweises, Gegensätzliches. Dieses Gegensatzes Herr zu werden, bedarf enormer Kräfte, und seiner so Herr zu werden, daß die Ohren sich nicht beleidigt fühlen, bedarf höchster Meisterschaft. Nun kann man täuschen, vortäuschen, und zwar beides, sowohl Kampf wie Meisterschaft. Und hier beginnt der flüssige Stil. Der flüssige Stil erscheint dort, wo er nicht sein sollte, er ist ein Notbehelf, ein Lückenbüßer, er gibt Eleganz für Schönheit, Schein für Wesenhaftes, äußerliche Ruhe für innerliche Ruhe, äußerlichen Kampf für innerlichen Kampf. Man findet ihn schon bei Händel, vorzüglich in jenen zahllosen Stellen, wo dieser ebenso begabte wie oberflächliche Meister gedankenlos Sechzehntel auf das Notenblatt schreibt, die den Eindruck erwecken, als ob sie aufgezogen seien. Man findet ihn bei Mozart, Haydn, auch noch bei Beethoven in jenen bekannten Abschlüssen gewisser Teile, wo man deutlich das Versagen der gestaltenden

Kraft verspürt, die wie ausgeleiert erscheint und mit irgendwelchem Geplapper die Zeit totschlagen muß, bis sie sich wieder gesammelt hat. Man findet ihn in den unruhigen Figuren Schumanns, die in endloser Wiederholung helfen müssen, das Ganze zusammenzuhalten, das sonst unfehlbar in seine einzelnen kleinen Teile zerfallen müßte. Man findet ihn vor allem auch bei Mendelssohn, der den flüssigen Stil recht eigentlich ausgebaut hat und als sein Meister bezeichnet werden muß. Keinem wie ihm ist es geglückt, mit einer eleganten Bewegung über tote Punkte, seichte Stellen hinwegzugleiten, keiner wie er hat es verstanden, Widerstreit vorzutäuschen. Das Wesen seiner Musik ist durchaus Spiel und Schönheit im schlechten Sinne. Sein Stil ist durchaus der flüssige. Seine Brandung ist Geplätscher, sein Gegensatz eine Verbeugung, seine Tiefe ist Seichtheit, seine Anmut Eleganz. Er kann alles, weil er sich über alles hinwegzusetzen versteht. Hat man schon einmal darüber nachgedacht, wie tief die ganze neuere Musik, die so heftig über Mendelssohn schilt und, mit Ausnahme einiger weniger Ästheten, ihn für einen unbedeutenden Epigonen und musikalischen Jambenschreiber ausgibt, wie tief diese ganze neuere Musik Mendelssohn verpflichtet ist? Ich will nicht so boshaft sein, alle jene Stellen anzuführen, wo Strauß noch mendelssohnischer ist als Mendelssohn, alle jene lyrischen Teile, die so schrecklich an Männerchor und ähnliches erinnern. Oft ist man versucht zu behaupten, daß der Stil unserer Musik seit neunzehnhundert...

Über Bruckner meint man nun das Entscheidende zu sagen, wenn man sagt, er sei formlos und zerrissen. Aber es ist klar, daß man diese Vorwürfe auch dem geschlossensten und vollendetsten

Werke machen kann, wenn man nämlich für Form und Geschlossenheit kein Organ mehr hat, sei es, weil man die Kraft dieses Organs nicht mehr aufbringt, sei es, weil man das Ideal preisgegeben hat. Wie kann man dann aber die Ansprüche des soeben preisgegebenen Ideals erheben? Abgesehen davon stoßen sich einige Ästhetiker immer von neuem wieder an der Form der klassischen Symphonie, weil ihre mehreren in sich abgeschlossenen Sätze das Ganze, wie sie meinen, in mehrere Stücke zerreißen. Nun, eine Brucknersche Symphonie ist immer noch einheitlicher, als eine moderne symphonische Dichtung, deren Einschnitte nur noch mehr klaffen, je mehr sich der Komponist bemüht, sie mit Füllsel zu verstopfen. Das, was Bruckners Ehrlichkeit vermeidet, faule, taube, tote Stellen, ist nach ihm wieder sehr beliebt geworden und wird nur noch fauler, tauber und toter, wenn man ihm die Maske des Lebens vorbindet. In Wahrheit fällt Bruckner sehr vielen dadurch auf, daß ihm der flüssige Stil fehlt. Diesen „Mangel" nennen sie das „Zerrissene". Auf die Wurzel gefühlt, ist der Fall umgekehrt: die Neueren sind die Zerrissenen, Bruckner ist der Reife. Zu dem, was ich in diesem Zusammenhang vorhin niedergeschrieben habe, kommt noch folgendes hinzu. Da es heute wieder Mode ist, frühreif zu sein, muß man anfangs natürlich einen fremden Stil schreiben und kann erst nach und nach den sogenannten eigenen Stil annehmen und zur Manier und Manieriertheit ausarbeiten, bis er dann endlich regelrecht flach und äußerlich, verkrampft und verzerrt worden ist. Diesem typischen Falle gegenüber beginnt Bruckner dagegen erst spät (mit vierzig Jahren) zu komponieren. Er schreitet langsam, aber ununterbrochen, wenn auch mit viel Mühe und

Arbeit, auf der einmal eingeschlagenen Bahn vorwärts, dem Ziel entgegen. Er erreicht es, nicht vollständig: sein letztes Werk muß Torso bleiben. Man glaube doch ja nicht, daß das alles etwas Äußerliches sei. Es ist etwas sehr Innerliches. Bruckner war ein sehr reifer Mensch, darum konnte er reife Musik machen. Man braucht kein sogenannter Gebildeter und Doktor irgendeiner Wissenschaft zu sein, um reif zu sein! Viele Heutigen sind sehr gebildet und gerissen, aber auch sehr unreif und zerrissen. Der flüssige Stil ist es, der darüber hinwegtäuscht. In einem sehr tiefen Sinne kann man sagen, daß Bruckner komponierte, um ein Gott wohlgefälliges Werk zu tun. Er ging darin auf. Er hatte keine Zeit für andere. Man soll auch nicht meinen, daß es einfach und bequem ist, so zu leben. Nicht wegen der Feindschaft und des Spottes der Welt, obwohl auch dieses peinlich genug sein mag, sondern weil es nicht ohne schwere innere Kämpfe abgeht. Es ist nicht so einfach, Gott wohlgefällige Werke zu tun. Es bedarf gar mancherlei und die alten Worte vom Gehorsam gegen die göttliche Stimme sind wahrlich nicht nur Worte. Der alte Adam muß, wie Luther sagt, ersäuft werden. Und ist es nicht Bruckner selbst, der auf seine, wenn auch unbeholfene Weise das Problem berühren möchte, wenn er schreibt, daß seine Arbeit „die Nerven sehr in Anspruch nehme"?

Zum flüssigen Stile wäre noch dieses nachzutragen. Die Genies haben ihn nie, meist die Talente, fast immer die Epigonen, man kann beinahe sagen, daß er ihr entscheidendes Merkmal sei. Eine ganz eigentümliche Stellung nimmt Brahms ein. Bei ihm gibt es zweierlei Arten von flüssigem Stil: den ur-

sprünglichen, der ihm als Epigonen der norddeutschen romantischen Schule angeboren ist, ganz deutlich zu sehen in den idyllischen Teilen seiner Musik, in Liedern und Serenaden und jenen „dritten Sätzen", die er, in Erkenntnis seiner Unzulänglichkeit, an Stelle des Scherzos zu setzen beliebt; sodann den erworbenen und erarbeiteten flüssigen Stil, der sich in Fugen und fugenartigen Partien und fast in allen Durchführungsteilen größerer Sätze findet. Während Brahms sonst Romantiker ist, ahmt er hier Händel und Beethoven nach, oft erschreckend mühselig und immer mit eisernem Fleiße. Der Effekt ist, wenn man die Ansatzstellen, die zu verbergen ihm fast nie geglückt ist, überhört, in der Tat eine gewisse Flüssigkeit, — ausgenommen jene Stellen, wo es ihm gelingt, aus der Not eine Tugend zu machen, den schweren Kampf mit Form, Stil und Mitteln als gewollt hinzustellen[16]).

*

Man wird einwenden, daß alles, was für Bruckner gesagt worden ist, rein theoretische Fragen betreffe, während doch allein die Praxis, die Wirkung entscheiden könne. Oder auch: es möge richtig sein, daß viele, ja sehr viele Themen und Partien bei Bruckner nicht nur theoretisch einwandfrei, sondern auch mustergültig und in einer Weise gebaut seien, die an den großen Bach erinnere; es möge auch richtig sein, daß diese Partien von einer schönen und vornehmen Wirkung seien; es werde sogar zugegeben, daß Bruckner Genialität habe: — wenn aber das alles auch anerkannt werde, so bleibe doch eines und das Entscheidende bestehen: als Ganzes vermöge Bruckner nicht zu wirken, er gebe

bestenfalls geniale Partien, der Rest aber sei trocken oder ärgerlich oder unverständlich. Infolge der Plötzlichkeit ihres Stils, des Abgebrochenen, Pausenreichen, der Kontraste, der durch immer wieder neu ansetzende Steigerungen bewirkten Unruhe sei dieser Musik jede Möglichkeit einer gedeihlichen Entwicklung genommen. Woraus sich denn auch erklären lasse, warum Bruckner bis heute nicht volkstümlich geworden ist, was er hätte werden müssen, wenn er wahrhaft genial wäre.

Nun kann man unmöglich bestreiten, daß Bruckner nicht volkstümlich ist; es fällt im Gegenteil auf, wie selten er sich, außerhalb Wiens und Münchens, in den Konzertprogrammen findet. Und wenn es auch eine anerkannte Tatsache ist, daß nichts so schnell volkstümlich wird wie das Schlechte, Unkünstlerische, so wollen wir doch aus der immer noch bestehenden Fremdheit Bruckners nicht ohne weiteres Schlüsse ziehen, die für Bruckners Genialität Beweise bieten können. Es wird nützlich sein, darauf hinzuweisen, was es Bruckners Musik, heute zu wirken, unmöglich macht, und das ist der immer wieder zu berührende Zustand heutigen Musikwesens. Es leuchtet doch ein, daß in einer Zeit, wo alles auf Flüssigkeit, Eleganz, Pracht, Geist, Witz einerseits, andererseits auf nervöses, sensibles, psychologisches Raffinement eingestellt ist, wo die gesamte Musik zum Musikgewerbe zu werden droht, wie die Kunst zum Kunstgewerbe, derjenige Musiker keine Ohren finden kann, der mit diesen Dingen nicht das Geringste gemein hat. Wozu dann kommt, daß die Herren Dirigenten, die als Meister dieses ganzen Musikbetriebes Bruckners Art natürlich mißverstehen müssen, — ob absichtlich oder unabsichtlich, bleibe dahingestellt

— alles tun, um die Brucknersche Musik durch falsche Darbietung um jede Wirkungsmöglichkeit zu bringen. Ich brauche nur daran zu erinnern, daß sie ihn zustutzen und „verbessern“. Ich weiß, daß sie ihn auf diese Weise „modern“ machen wollen, bin damit wohl aber auch der Zustimmung des einsichtigen Hörers sicher, daß der Zwiespalt zwischen Bruckner und dem Publikum nur um so tiefer werden muß, je mehr man den dem modernen Publikum fremden Bruckner diesem anzugleichen versucht. Denn nichts — darin ist man sich doch wohl einig — schadet einem Werke mehr, als wenn man es, um es „verständlich“ zu machen, in usum delphini bearbeitet: es wird nur noch unverständlicher und nur noch brüchiger und widerspenstiger, sollte es je schon brüchig und widerspenstig gewesen sein.

Was aber die wahre Wirkungsmöglichkeit anlangt, so kann ein jeder zu Hause an seinem Klavier das Exempel machen. Man stelle die Bedingung für Bruckner so ungünstig wie möglich, indem man seiner Musik erst dann zu ertönen gestattet, nachdem man zuvor ein klassisches Werk von höchster Kraft und Meisterschaft gespielt hat. Man weiß, wie gefährlich dieses Exempel für die Neueren ist und daß kaum einer ihm standzuhalten vermag. Man kann es Bruckner nicht schwerer machen, als wenn man den ersten Satz der Beethovenschen neunten Symphonie wählt. Dieser Satz zeigt den größten Symphoniker nicht nur im Besitz reichster Phantasie und Erfindung, sondern auch aller musikalischer Mittel und ihrer souveränen Beherrschung, so daß es hier äußerster Leidenschaft geglückt ist, nicht nur höchsten seelischen Schwung, sondern auch wahrhafte Popularität zu erreichen. Und doch: man mache es

Bruckner noch ein wenig schwerer, indem man auch bei ihm den ersten Satz seiner neunten Symphonie wählt, der nicht nur die Tonart jener Beethovenschen hat und auf dessen monströse Form nicht nur die Monstrosität der Beethovenschen Form ganz unmittelbar gewirkt hat, der auch darüber hinaus an einigen Stellen von jener unmittelbar inspiriert zu sein scheint. Man wird zugeben, daß die Parallele für Bruckner so ungünstig wie möglich ist, sie scheint unmittelbar darauf angelegt, Bruckner als Epigonen zu entlarven. Die Wirkung zeigt das Gegenteil. So oft ich das Beispiel bei mir und andern wiederholt habe, war der Eindruck unfehlbar der, daß Beethoven Brucknern den Boden bereite oder, anders gesagt, daß Beethoven den Hörer warm mache und in dieser Beethovenschen Atmosphäre nun die Brucknersche Musik zu ihrer geradezu überwältigenden Größe erstehe. Diese Musik war nicht nur reich an Kräften, nicht nur weit ausschauend und höchst bedeutungsvoll, sie zeugte auch von allergrößter Herrschergabe. Gerade das Befehlende, Fordernde, Ordnende gab ihr die Gebärde und groß war es, wie dies Fordernde nicht Gewalt übte, sondern, fast kann man es sagen, dem Glücke entgegenkam. So schien es denn nicht nur, daß Bruckner die Probe bestand, sondern daß er als Meister aus ihr hervorging. Ja, darf ich dieses überraschende Fragezeichen hier anfügen: als der größere Meister?

Der Vergleich machte zunächst das eine deutlich, daß die Brucknersche Musik, obwohl an Beethoven emporgewachsen, doch qualitativ von ihm durchaus verschieden war. Unter vielen möge hier nur ein kleines Beispiel erläutern, was gemeint ist. Der Beethovensche Satz schließt mit einem Notengebilde, das

den Charakter eines Trauermarsches annimmt. Der erste Teil des Brucknerschen Satzes wird mit jener breitausgeführten Partie beschlossen, die mit dem Worte Ruhig überschrieben ist. Beide Stellen stehen in der gleichen Tonart (D-moll), beide zeigen die größte Ähnlichkeit in der Tonfolge d, a, d, f, e, d. Ihr Charakter einer ruhigen Gefaßtheit ist der gleiche. Und doch bei dieser geradezu frappanten Ähnlichkeit welcher Gegensatz! Beethovens Kampf schließt in der realistischen Weise, die er zum ersten Male in die Musik eingeführt hat: mit einem Trauermarsch. Bruckner ist vom Realismus weit entfernt. Man wird bei ihm vergebens irgendwelche Beziehung zu irgendeiner Realität suchen. Die Stelle, die hier gemeint ist, hat durchaus betrachtende Natur oder findet, besser gesagt, nur im Reinmusikalischen ihre Erklärung, während man bei Beethoven unwillkürlich auf einen menschlichen Vorgang hingewiesen wird. Von besonderer Bedeutung ist dabei, daß schon im dritten Takte der Brucknerschen Musik ein (gleichfalls neues) Gegenthema ertönt und das Zusammenklingen beider, als eine rein musikalische Sache, jeder Deutung widerstrebt, ja sie geradezu verbietet. Wollte man bedürftigen Hörern ein Zugeständnis machen, so könnte man vielleicht ganz allgemein an die ernsten Worte eines Predigers in einem erhabenen Dome erinnern, doch dürfte man nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß der Prediger unsichtbar sei und daß seine Stimme sich sofort in einen Gesang oder in die fernen Klänge eines Instruments, also wieder in Musik, verwandle. Von dem Beethovenschen Satze sagt Nietzsche einmal: chaos sive natura. Aber Beethovens Musik ist vielmehr Kampf der Menschen mit dem Leben. Wenn er klagt und

triumphiert, so sind es eigene Leiden und Freuden. Weit eher träfe jener Satz auf Bruckner zu, in einem andern Sinne freilich und nicht in dem der Darstellung, sondern der Existenz. Insofern die Musik chaos sive natura ist, tritt sie in die Existenz. Sie selbst bewegt sich, ihre Kräfte rühren sich. Sie ist nicht handelnd in dem Sinne, daß eine äußere Handlung bewirkt wird. Man kann auch sagen, sie habe trotz aller Dramatik wesentlich etwas Betrachtendes, Episches im Gegensatz zu Beethoven, der wesentlich Dramatiker ist. Beethoven kämpft und schildert, wenn man so will, den Kampf. Bruckner sieht den Kampf, er tut ihn nicht, er leidet ihn, er mitleidet ihn, er duldet es, daß die Musik den Kampf durch ihn tut. Und oftmals ist es wahrhaft, wie wenn er zur Seite Gottes säße, „mit ihm zu weinen über die Welt".

Kann man das ganz Reine und nur Musikhafte Brucknerscher Musik deutlicher machen? Oder nochmals und ganz offen gesagt: kann es noch zweifelhaft sein, daß diese Musik nur Musik ist und sonst gar nichts, keine Schilderung irgendeines Erlebens, weder äußeren noch inneren? Und muß man, um ja nicht das geringste Mißverständnis aufkommen zu lassen, noch hinzufügen, daß freilich das ganze Menschenleben ein Erleben ist und Bruckner ein Stock und ganz und gar unfähig gewesen wäre, überhaupt Musik zu machen, sofern auch er seine Musik zuvor nicht „erlebt" hätte?

Wenn Bruckner immer und immer wieder verschwiegen wird, ist es vielleicht auch, weil man ihm — o daß das Publikum das wüßte! — so sehr viel verdankt? Was wäre — ich möchte mit Vorsicht einige Namen nennen — was wäre Mahler, was

Strauß, was Reger ohne Bruckner? Und doch, warum findet — dies ist die erste aller solcher Fragen — Reger sein Publikum, dies Untier Reger, dem man kaum anders als theoretisch beikommen kann? Ist es, weil diese Musiker Bruckner teils „verbessert", teils „angewendet" haben? Mahler zum Beispiel für seine Weltanschauungssymphonie, Strauß für seine Programme, Reger für seine Anarchie? Bruckner und Weltanschauung, Bruckner und Programm, Bruckner und Anarchie: ist das nicht, ja wie ist das eigentlich? Erhabenste Klänge einer dem lieben Gott gewidmeten Musik für die Hure Salome „verarbeitet": wie ist das eigentlich? Vom Technischen ganz zu schweigen, nämlich davon, daß das, was bei Bruckner Glied einer auf das sorgsamste musikalisch entwickelten Reihe ist, bei Strauß zu einem Mittelchen, zu einem Schmuck und Farbenklex mehr wird, um das sogenannte Prachtgewand seines Orchesters zu behängen. Es mußte wohl so sein, daß die Stellung dieses großen Meisters, der Wagner anbetete, indem er ihn verleugnete, und die Gefahr Wagner bannte, indem er, was an Wagner zu retten war, für die moderne Symphonie rettete, das heißt also dieser wohlgemerkt höchst moderne Meister von den Neueren nicht nur nicht erkannt, sondern geflissentlich verwischt, ja ziemlich schamlos mißbraucht wurde. Es mußte wohl so sein, daß Bruckner auf diese Weise unterging, in den Opern und Symphonien seiner sogenannten Schüler unterging, damit er nämlich eines Tages um so herrlicher wieder auferstehen könnte.

*

Man glaube doch nicht, daß es, wo Bruckner die „Form" befolgt, das tote Befolgen einer prästabilierten Form ist. Es ist immer ein sinnvolles Beziehen der Teile untereinander und zum Ganzen. So folgt er nie der sogenannten Sonatenform, wie sie trockene Akademieprofessoren für alle Zeiten festgelegt zu haben glauben. Hat er zum Beispiel den sogenannten Durchführungsteil hauptsächlich mit der ersten Themengruppe bestritten, so beginnt er die Wiederholung mit der zweiten Themengruppe, läßt also die erste hier aus. Die Wiederholung selbst ist keine Wiederholung des Gleichen, wie wir sie so oft peinlich erleben müssen. Es werden vielmehr die verschiedensten Variationen gebracht, doch nicht etwa aus leerer Lust des Variierens, also nicht etwa aus Neuerungssucht, sondern aus freien, formellen und stilistischen Gründen. Diese Musik ist nirgends tot, sie lebt in jedem Teilchen, ja ist so lebensvoll, wie vor ihr keine Musik gewesen ist. Dabei ergibt sich denn auch, daß dieser bäuerische und altmodische Mensch einen musikalischen Takt besitzt, von dem keiner der gefeierten und eleganten Stadtmusiker von heute und ehedem auch nur eine Ahnung hat. Wie hier verschwiegen, dort nur angedeutet wird, wie hier leicht geändert, dort geleitet, geführt wird, das alles ist von einer Verbindlichkeit, die in der Geschichte der Musik geradezu noch nicht gehört wurde. Dies im einzelnen darzulegen, wäre Sache dicker Folianten, die hoffentlich nie geschrieben werden, und ich gedenke voll inniger Dankbarkeit eines ausgezeichneten Musikers, der sich begnügt hat, von diesen Dingen ebenso geistreiche wie sachliche Beispiele zu geben. Die Leute aber, die allzu gern das Wort Epigonentum im Munde führen, sie mögen nur ein-

mal bedenken, wie sinnvoll bei Bruckner etwa Kadenzen und Sequenzen verwendet werden, diese angeblich totesten aller Formen, die sich, was niemand bestreiten wird, auch bei den reichsten Klassikern oftmals einstellen, wenn Erfindung und Gestaltungsgabe versagen. Nirgends ist klarer bewiesen, daß es nicht unser Ziel sein kann, einfach alles Alte über den Haufen zu werfen. Es mag Dinge geben, die man heute anders sagt, als man sie früher gesagt hat: ich meine musikalische Dinge. Es gibt aber auch solche, die das Anderssein nicht ertragen, weil sie sonst nämlich ihrer Auflösung entgegengehen. Und wenn nun einige, vielleicht mit gutem Rechte, die allzu vielen Komponisten der letzten Jahrzehnte tadeln, die mit gewissen überkommenen Klangverbindungen und Klangbildern zu „arbeiten" lieben, so trifft der Tadel Brucknern ganz und gar nicht. Auch seine Instrumentierung ist das Gegenteil von mechanisch. Sie folgt einer inneren Logik. Dies darzulegen, kann ebensowenig hier der Platz sein. Angedeutet sei nur, daß sie in der formalen Entwicklung der Brucknerschen Musik eine große Rolle spielt. Sie ist oft geradezu strukturhaft. Nie durch den Zufall oder durch das Bedürfnis eines Einzelfalles bestimmt. Daß Bruckner dabei auch die Art des Instruments berücksichtigt, kann ihm nur ein geradezu anarchistischer Sinn verargen. Ich wenigstens habe den Eindruck, daß diese Rücksicht die Klarheit des Aufbaues weit mehr befördert, als man gemeinhin anzunehmen geneigt ist. Natürlich setzt sich die ganze Brucknersche Art gewissen Bestrebungen entgegen, denen als Ideal von Instrumentierung ein Nebeneinander von Farbenflecken vorschwebt oder die systematische unablässige Veränderung des

Klangeindrucks. Solche Charaktere von Instrumentierung mögen gewissen Zwecken dienen. Sie können aber dort, wo es sich darum handelt, große Formen zu geben, also große Zeiträume zu umspannen, nur verwirren und zerstören. Brucknern hat hier wie überall der richtige Instinkt geleitet.

Und doch kommen immer wieder Leute, die behaupten, Bruckner könne nicht entwickeln. Er ersetze die Entwicklung durch wahlloses Modulieren oder auch durch starke Verwendung des Blechs. Der neuere Musiker liebt es freilich, die absolute Freiheit des Modulierens für sich in Anspruch zu nehmen. Reger unterscheidet sich darin von den Jüngeren nur dadurch, daß ihm irgendeine Tonart als Ausgangs- oder Endpunkt vorschwebt, während die Jüngeren die Tonart abschaffen wollen, also streng genommen auch nicht mehr modulieren wollen, da man ja nur vom Standpunkt einer Tonart von Modulation reden kann. Es hat sich hier ein theoretischer Streit erhoben, der wohl zum großen Teil auch immer theoretisch bleiben wird. Vorläufig aber, solange wir nicht einmal hinreichende theoretische Grundlagen haben, können wir uns über dieses schwierigste Gebiet der Musik nur praktisch unterhalten. Die Wirklichkeit muß unterscheiden helfen. Sie nun spricht in gewissem Grade sowohl gegen Reger wie gegen die Jüngeren. Insoweit nämlich als ihr Modulieren den Eindruck nervöser Unruhe erzeugt und sich dem Gehör derart entzieht, daß das Gehörte nicht mehr ins Gedächtnis einzugehen vermag. Es sind das jene Stellen, wo Reger sowohl wie die Jüngeren den Gefahren des Modulierens erliegen. Auch Bruckner, der reichste Musiker im Gebiet der Harmonie, liebt es, in einer bis dahin nicht erhörten Weise

zu modulieren. Im Gegensatz zu Reger und den Jüngeren aber stellen sich jene peinlichen Wirkungen bei ihm nirgends ein. Das kommt daher, daß das Modulieren bei ihm nie Selbstzweck ist, also nie ins Spielerische ausartet, sondern immer der Gestaltung des Ganzen, der Form dient. Damit ist ihm das Willkürliche, Herrische, Unlogische genommen, wodurch gerade Reger so auffällt, dieser angeblich größte Logiker unter den Musikern[17]). Dafür, wie Bruckner harmonisch gestaltet und aufbaut, vorbereitet und entwickelt, steigert und abebben läßt, haben wir Beispiele von so unerhörter Klarheit der Logik, daß an ihnen alles feindliche Argumentieren zuschanden wird.

Es gibt so manchen neueren Musiker, der sich verlieren kann, weil er sich nie gefunden hat. Seine Musik ist ein ewiges Auf und Ab. Man kann ihn mit irgend jemandem vertauschen, wie die Zwillinge. Bruckner, der ganz zu seinem Zentrum gekommen war, lief täglich Gefahr wieder exzentrisch zu werden. Er hat sie täglich überwunden. Nirgends, weder bei seinen kühnsten Modulationen, noch bei den verwegensten Steigerungen, hat er sich vergessen. Das ist, immer wieder sei es gesagt, nicht ein Zeichen von Kälte und Raffiniertheit, wie so viele meinen möchten, sondern ein Zeichen höchster Kraft, der Kraft zur Synthese, Konzentration. Das Gegenteil davon ist Gehirnerweichung, der man im Gebiete der Musik allerdings sehr häufig begegnet.

Was aber das Blech anlangt, so meinen die Leute, Blech könne nur Resultate geben und so sei es: bei Bruckner stehe man immer vor Resultaten. Oder auch vor fertigen Farben. Die Streicher seien bei ihm Farbe, desgleichen die Hölzer. Mit Farben aber könne man nicht entwickeln, sondern nur mit For-

men und Motiven. Nicht mit Blech, Holz und Därmen, aber mit Blut. Entwicklung sei Leidenschaft und so sei es immer wieder: Leidenschaft fehle. Es seien die Fehler Liszts, dessen treuester Schüler Bruckner sei. Eigentümlich ist nur, daß man solche Vorwürfe auch aus dem Munde derer hört, die für das Farbige und gegen die Wahrung der Formen sind. Sie sind so ungerecht und falsch. Da sie von Idealen ausgehen, mit denen Bruckner nichts zu tun hat, entweder nämlich von dem Ideal der flüssig komponierten Sonate eines Königlichen Konservatoristen oder von dem Ideal derer, für die die Musik nur ein Mittel ist wie vieles andere auch. Ein Mittel wozu? Ich weiß es nicht. Vielleicht ein Mittel, um schamlos zu sein.

Wollte man hier ein vorläufiges Ergebnis feststellen, so würde man sagen: seit Beethoven überließ die Musik allzuvieles der Idee, war zu oft nur Gerüst, Gerippe. Der Hörer mußte zuviel hinzudenken. Sie war nicht logisch, sondern elliptisch, nicht schön, sondern formell. Bruckner nun brachte wieder die Logik des Ausgeführten und die Schönheit des Einzelnen, des Einzelnen wohlgemerkt, nicht des sogenannten Einfalls, sondern des im Ganzen verankerten Einzelnen. Damit ist seine Art des Symphonischen das Gegenteil von der seit Beethoven modern gewordenen. Während das, was die Neueren unter symphonischem Stil verstehen, ein fortwährendes Entwickeln lauter Nichtse ist, nämlich leerer Tonfolgen und Figuren, stellt Bruckner zum ersten Male wieder große, deutliche, wohlgebaute Themen und Themengruppen wie Eckpfeiler auf. Diese nun entwickeln sich aus sich und miteinander, woraus dann der

Brucknersche Stil entsteht. Die Neueren ignorieren den Stil, er ist ihnen nicht „nervös" genug.

Hierüber wäre man sich auch längst schon klarer geworden, hätte man weniger oft den Charakter einer Musik mit der Beziehung des Komponisten zu ihr verwechselt. So sagt man gern, die Brahmsche Musik habe einen männlichen Charakter, was doch offenbar falsch ist. Das Heftige, Rohe, Gewalttätige, das Ungeschlachte, Mürrische, Unliebenswürdige, das Eckige, Dicke und Dumpfe, das Schwerfällige dieser Musik ist gewiß da. Aber doch als etwas Negatives. Überall, wo man es aufspürt, fehlt dieser Musik etwas Positives, nämlich natürliche, ihrer selbst sichere Kraft, Elastizität, Bewegungsfreiheit. Diese Musik ist gewollt: daher alle jene Kennzeichen, die eben darum Kennzeichen des Verhältnisses des Komponisten Brahms zu seiner Musik sind, eines wenig erfreulichen Verhältnisses. Weil Brahms schwer arbeitet, ist seine Musik nicht etwa männlichen Charakters, sondern nur ein Symptom schwerer Arbeit usw. Diese Musik hat gerade einen anderen, nämlich weiblichen Charakter. Sie ist schüchtern, häuslich, das Gegenteil von expressiv. Sie ist melancholisch, Friedhofs- und Regenwettermusik. Musik am Abend unter dunklen Wolken. Musik des Verlassenen am Fenster im Mondenschein oder am Ofen in der Winternacht. Passive, duldende Musik. Musik von Frauen am Spätabend eines Lebens voller Enttäuschungen. Aber freilich, um dazu zu gelangen, hatte Brahms manchen Kampf zu überstehen und das kommt mehr als gebührlich in diesen Tönen zum Ausdruck [18]). Wie anders Bruckner! Von seiner Arbeit ist in seiner Musik nichts zu bemerken. Wir sehen eine von ihrem

Meister freigelassene Tonwelt sich tummeln, Kräfte sich regen und entfalten und sich wieder zur Ruhe niederlegen. Ein tätiges Leben, eine Welt im Entstehen und Vergehen. Und ein ewig freudiges Ja zu allem, was geschieht.

Ist es nicht das Verhältnis des Musikers zu seiner Musik, das heute Beethoven wieder so sehr hoch gewertet erscheinen läßt? Kein Konzert ohne ihn. Keine Programmschrift und keine Ästhetik ohne ihn. Und doch, warum wird er geschätzt und was wird an ihm geschätzt? Ist es nicht das Andeutende, Skizzierte, Fragmentarische einerseits, andererseits das Treibende, Dramatische, die gewaltigen Ausbrüche, das Naturalistische, ja Novellistische, Genrehafte? Die Vorstellung des Kämpfers, Titanen, Ungebärdigen, des Tobenden und Wiederermattenden, die Idee „durch Nacht zum Licht" und „durch Kampf zum Sieg" oder „so pocht das Schicksal an die Pforte" und was solcher Diaphanien mehr sind für die gute Stube des Bürgers? Schließlich das Deutliche, Detaillierte in der Schilderung dieser Ideen? Das Unmittelbare, Redende, die Gebärde, ja die Phrase? Man könnte tausend Beispiele geben. Es mögen vier genügen: die Fanfaren zu Beginn des letzten Satzes der C-moll-Symphonie, der Trauermarsch am Schluß des ersten Satzes der Neunten, die Marschmusik in deren letzten Satz und das Gleiche im Agnus der großen Messe. Von solchen Dingen läßt man sich erregen, ja umwerfen, und was hier wirkt, ist die Novelle, das Bild.

Es gibt Tadler solcher Partien, die ihren Tadel an die Form knüpfen. Das Übel, sagen sie, komme von der Form, die ohne weiteres herkömmliche, novellistische Vorstellungen erwecke. Die

Musik, die sich den Formen unterwerfe, sei von vornherein zur Sterilität, zum Epigonentum verurteilt. Welche Vorstellung vom Musiker und von der Form! Wie wenn es im Belieben des Musikers stehe, fruchtbar oder unfruchtbar zu sein! Und im Belieben der Form, einen tot zu machen! Getötet kann nur werden, was vorher schon gestorben ist. Und Leben blüht nur da auf, wo Leben ist. Es muß doch schon etwas anderes sein, was hier getadelt werden soll. Darf ich es den Sinn nennen? Diese Partien sind vielleicht verfehlt, weil sie im Hörer jene Vorstellungen erwecken. Es liegt ja nicht nur am Hörer. In gewissem Grade ist es unvermeidlich, daß solche Vorstellungen erweckt werden. Denn dadurch, daß die Musik in Stil oder Form an einen Marsch, Trauermarsch, an Kriegerisches erinnert, erweckt sie die Vorstellung des Schicksals einzelner Menschen. Diese Vorstellung muß aber, wenn auch nur flüchtig, durch den Kopf Beethovens gegangen sein. Das heißt also: Beethoven hat sich vom Typus entfernt und ins Genre verirrt. Er tut einen Fall ins Alltägliche. Und dieser Fall wirkt. Das Genre wirkt.

Hier liegt das Geheimnis, warum Beethoven heute so beliebt ist. Er wirkt durch das, was an ihm tadelnswert ist. Zusammenfassend kann man es das Naturalistische nennen. Darum findet man auch allerorten diejenigen seiner Werke bevorzugt, in denen diese Fehler sich am deutlichsten zeigen.

Einige Leute meinen, Beethoven leide an Trivialität. Ich wäre mit diesen Leuten einig, wenn sie auch die Trivialitäten der neueren und neuesten Musik erkennen wollten. Es ist ja der auffallendste Zug der Musik, daß sie immer trivialer wird.

So aber handelt es sich bei diesen Leuten, wie so oft, nur um den falschen Gebrauch eines angeblich landläufigen Begriffs, der in Wahrheit gar nicht landläufig ist. Bei näherer Auseinandersetzung wird man immer finden, daß das, was hier unter Trivialität verstanden wird, in Wahrheit etwas anderes ist. Es ist nämlich die Erscheinung, daß gewisse Partien bei der Skizze bleiben oder absichtlich und oft mit großer Arbeit zur Skizze gemacht worden sind. So sind Beethovensche Themen häufig so knapp, daß sie kaum noch Motive sind. Bei dem berühmten Thema des ersten Satzes der C-moll-Symphonie wissen wir aus den Skizzenbüchern, daß Beethoven große Mühe hatte, bis er diesem Thema seine dürftige und magere Gestalt endlich verschafft hatte. Es mußte manchen Schwitzofen passieren, bis es sich sehen lassen durfte. Das sind also keine Trivialitäten, vielmehr mangelhafte Gestaltungen, natürliche oder künstliche Embryonen, Gerippe statt Schönheiten, all deren Absichtlichkeit uns mit Schmerz erfüllen könnte, sähen wir nicht gerade in ihr die Rechtfertigung, nämlich den Willen, das Ganze zu gestalten, dem das Einzelne mit Entsagung dienen muß. Seit wann aber könnte Entsagung Trivialität bedeuten?

Immerhin seien wir den Leuten dankbar, daß sie diese Schönheitsfehler wahrnehmen, anstatt mit dem Schwarm sich zu Boden schlagen zu lassen.

Bei Bruckner fehlt die Novelle, das Alltägliche durchaus. Nirgends eine Partie, von der man sagen könnte, sie stellte eine Liebesszene vor oder eine Szene am Bach oder einen Tanz oder einen Kampf oder einen Sieg oder den Tod und dergleichen mehr. Einige faseln von infernalischen Gestalten, andere vom

Prometheus oder deutschen Michel, wieder andere von Gottesdiensten. Wie schief und herkömmlich ist das alles! Dem Nachprüfenden bietet sich nirgends weder in Form noch in Stil auch nur eine einzige Stelle, die so gedeutet werden könnte. Auch die häufigen choralartigen Partien gestatten nicht, sie so auszulegen. Denn nirgends wachsen sie sich zum Choral aus, nirgends wird eine Beziehung zu einem wenn auch irgendwie kirchlichen Vorgang deutlich.

Es ist auch nicht gestattet, dies zwar abzulehnen, dafür aber Bruckners Gesinnung heranzuziehen und etwa mit Hinweis auf Äußerungen von ihm wie „das ist der Abschied vom Leben" (womit er eine Partie aus dem Adagio seiner neunten Symphonie charakterisiert haben soll) zu behaupten, Bruckner habe das Novellistische gewollt. Denn abgesehen davon, daß es nicht auf das Gewollte, sondern auf das Fleischgewordene ankommt, hat er solches auch gar nicht gewollt. Alles, was man über sein Leben hört, seine geringe Bildung und sein durchaus der Musik zugewandtes Geistesleben läßt solche Erklärungen als geradezu lächerlich erscheinen. Man weiß ja auch, wie ärgerlich er war, als seine achte Symphonie in solchem Sinne gedeutet wurde. Daran können einzelne anderslautende Äußerungen nichts ändern. Sie mögen in schwachen Stunden gefallen sein, in denen sich leibliche oder geistige Not des Musikers bemächtigte. Übrigens stammt die obenerwähnte Äußerung aus dem Munde des bereits dem Tode Verfallenen. Wie wenig Bedeutung sie ohnehin hat, ergibt sich daraus, daß die Musik, auf die sie sich bezieht, nichts von Schwäche, geschweige denn von Verfall an sich hat. Sie ist im Gegenteil so sehr Zeugnis einer unvermin-

derten Geisteskraft, daß keine frühere ihr gerade darin gleichkommt. Der leiblich Todkranke geistig von größter Spannkraft und Gegenwart: wie sollte er da Beute werden von irgendwelchen genrehaften Vorstellungen und Gefühlen! Diese Musik ist so sehr Musik, daß sie gar nichts anderes ist. Darum auch versagt sie sich jeder Deutung und nur die allgemeine Vorstellung des Waltens von Kräften, des Schwebens von Geistern durch hohe Räume, vielleicht durch hochgewölbte Dome, scheint gestattet zu sein und, wie sehr auch das schon außermusikalisch und unbrucknerisch empfunden ist, sehen wir daraus, daß man, wie ich schon sagte, bereits im nächsten Augenblick die Geister mit unsichtbaren Stimmen vertauschen möchte, von denen diese Musik gesungen wird. Wo bliebe in solcher Geistigkeit, deren Höhe unmittelbar an Bach gemahnt, noch Raum für Allzumenschliches, als welches die Heutigen so gerne und so oft aus den Musiken heraushören wollen. Wenn man von einem Geiste der Musik reden will, dann hat er hier Gestalt gewonnen. Hier drückt sich wahrhaft der Geist der Musik aus und ist es ganz gewiß nicht so, daß Bruckner „sich ausdrücken" will.



Die Nervosität, das ist „Menschlichkeit" neuerer Musik, ist an einigen Theorien kenntlich, die bereits in die Wirklichkeit umgesetzt worden sind. Als solche seien genannt: fortwährender Wechsel im Motivischen, Rhythmischen, Klanglichen, Strukturellen, kürzester Atem, lebhafteste Unruhe, Unmöglichkeit des Erinnerns, ja Verabschiedung des Gedächtnisses. Bruckner durchaus das Gegenteil: breit hingelagerte Themen, große Vor-

sicht in jedem Wechsel (auch seine Vorliebe für Modulation, wie schon gesagt, durchaus nicht von dem Prinzip des Wechsels diktiert), längster Atem, größte Ruhe, vornehmste Distanzen, Erziehung des Gedächtnisses, ja geradezu höchste Feier der Wiederkehr. Rückwertige Blicke von einer Reinheit und Strenge, vor denen alles in Staub zerfällt, was nicht wesenhaft ist. Und Blicke vorwärts wie in Ewigkeiten. Es ist klar, daß dieser ganz und gar unnervösen Kunst wahres Zeitmaß das Andante ist. Weshalb auch modern nervöse Kapellmeister Brucknerscher Musik nur mit zwei Kunstgriffen zu nahen wagen, mit Strichen oder mit Überhastung.

Nichts falscher als die Meinung, diese Musik sei langweilig, gemacht, unherzlich, unterdrückt und ganz und gar nicht „ausgedrückt" (expressionistisch). Ebenso falsch wie die Ansicht, daß das Nervöse das Gegenteil von langweilig sei. Ich gebe sofort zu, daß die angebliche Herzlichkeit deutscher Kunst allzuoft nur Unreinlichkeit des Empfindens ist, daß andererseits akademisches Wesen und Jambenseligkeit in gleichem Maße hoffnungsloses Absterben bedeutet, daß also eine gewisse Nervigkeit uns Deutschen nur erwünscht sein muß. Es heißt aber, den größten aller Superlative begehen, wenn man die Nervigkeit zum Element machen will. Überlastete Nervigkeit führt zur Nervosität, diese zur Psychose. Der psychisch Kranke aber ist für die Kunst verloren. Abgesehen davon ist Nervigkeit wahrer Wärme unfähig und egoistisch oder höchstens von jenem schiefen Mitleid erfüllt, das der moralischen Verantwortung entbehrt, dem Hysterischen ähnelt und damit sehr oft wieder jener falschen Herzlichkeit gefährlich naherückt. Ist es zufällig, daß die Kunst, Dichtung

und Musik der Nervenmenschen so erschreckend oft trostlos trivial ist? Wir sollten doch gerade in dieser Zeit zu sehen gelernt haben, wie oft Schwäche der Haltung durch Nerven verursacht wird. Allzuviel Mitleidige sind nur nervenkrank, handelsunfähig und sonst nichts. Uns kann in Leben wie in Kunst nur eines fruchten: das ist Kraft. Kraft aber kommt nie von den Nerven, sondern vom Herzen. Das Herzliche, Gemütvolle in der Kunst, das mit Recht so oft angegriffen wird, ist ja nur darum tadelnswert, weil es kein Herzliches, Gemütvolles ist, sondern ein Ersatz. Ersatzmittel aber, da sie schwach sind, laufen immer zweierlei Gefahr: entweder an fertige Formen (die in Wahrheit keine Formen sind, denn fertige Formen gibt es nicht) sich anzulehnen, oder sich formlos zu geben. Es ist überall, wo für Freiheit von Form, wo für Formlosigkeit gesprochen wird, zu fragen, ob nicht die Schwäche des Redners rede. Desgleichen dort, wo eine allzuheftige Bewertung neuer Mittel, Ausdrucksmittel statthat. Man hüte sich vor den Leuten, die so stürmisch sind und ihr Herz immer im Munde tragen. Nur wenig schneller als ihre Antipoden langen die Jambendichter bei der lauen Mitte an, wo die sogenannte Butzenscheibenlyrik jeder Art sich breit macht.



Man vergleiche einmal die heftigen Steigerungen zu Beginn Brucknerscher Finales mit der vielfach gerühmten Steigerung zu Beginn des Straußschen Zarathustra (die doch Bruckner nachgeahmt ist). Bei Strauß ist die Steigerung ohne Voraus und Weil, das heißt ohne jede Entwicklung und Begründung. Sie

ist lediglich eine Ohrfeige an den zerstreuten Zuhörer, daß er achtgebe, was nun komme. Also der Kniff eines Regisseurs, nicht das Mittel eines Musikers. Die Brucknersche Steigerung ist eine rein musikalische. Freilich nicht völlig, wenn man das Finale für sich betrachtet. Das aber ist bei dem engen Zusammenhang der einzelnen Sätze bei Bruckner auch gar nicht erlaubt. Die Steigerung findet ihre Begründung vielmehr in den vorangegangenen Sätzen, in dem von ihnen aufgehäuften musikalischen Zündstoff. Denn wohlgemerkt rede ich hier, wie immer, von musikalischen und nicht von literarisch-poetischen Dingen, nicht von sogenannten Inhalten.

Ich muß auf das abgedroschene Wort von l'art pour l'art zurückkommen. Ursprünglich eine Absage an die Dilettanten, die das Gefühl für Kunst nahmen, dann zum Schild erhoben für Artisten, Geschmäckler, „Ästheten", das heißt gefühllose Begabungen, schließlich ein Schutz der Kunst gegen die Begabungen, indem es um jeden Preis Leben, Erleben fordert. Heute muß es den Erlebern wieder entrissen werden, nicht wegen dilettantischer Gefühle, sondern weil deren Ungebärdigkeit alles zu zerstören trachtet. Keine Kunst aber kann mit mehr Recht diesen Schild für sich in Anspruch nehmen als die Brucknersche: sie ist ebensosehr eine Absage an die Akademiker wie an die Gefühlsmenschen, mögen sie nun Dilettanten oder Tolle des Gefühls sein. Lächerlich, Bruckner das Gefühl abzusprechen. Er war offenbar ein höchst intensiver Mensch. Doch nicht genug: da dies Gefühl sich nirgends ausgab, weder im Wein noch im Weib, nicht einmal in irgendeiner Liebhaberei, konnte es mit ganzer Kraft in die Musik überströmen. Viel-

leicht hätte es gedroht, sie zu zerstören, ja den Menschen selbst zu zerstören, so mächtig war es geworden. Denn es nahm von Jahr zu Jahr zu und, fast gegen die Natur, erreichte es kurz vor dem Tode seine höchste Intensität. Aber dieser große Mensch, ja dieser, trotz seinem äußeren Mangel an Haltung, innerlich so sehr diszipliniert Mensch entbehrte nie des Geistes. Der Geist verhinderte das Werk der Vernichtung, der Geist, der die Kräfte wohltätig in die Formen und Stile der Töne leitete, die sich zum Ganzen rundeten. So gelang es diesem in täglicher Gefahr der Vernichtung schwebenden Menschen der Vollendung nahe zu kommen, ja sie zu erreichen, ihm, der prädestiniert schien, am Torso hängen zu bleiben. Es hat seit Bach keine Musik gegeben, die so rund ist, aber auch keine, die so von Leidenschaft erfüllt ist.

Man kann es immer nur wiederholen, daß man stündlich Mißverständnissen ausgesetzt ist. Neulich sagte jemand zu mir: Sie sind also ein Lobpreiser klassischer Meister und wünschen eine Nachfolge ihrer Kunst. Ich erwiderte: natürlich lobpreise ich Bach, Mozart, Haydn, Beethoven und wie die großen Meister alle heißen mögen. Ich hielte den, der es nicht täte, also Kostbarstes preisgeben und verschleudern wollte, für einen Narr. Ich gestehe aber, den Nachsatz Ihrer Frage nicht zu begreifen. Was meinen Sie mit Nachfolge? Etwa das, was man sonst tadelnd Epigonentum nennt? Ich kann Sie versichern, daß ich an dieser Stelle mit den Epigonen nichts zu tun habe. Um ganz offen zu sein: ich halte auch Brahms, auf das Ganze angesehen, für einen Epigonen. In Erfindung und Form unterscheidet er sich meines Erachtens von Beethoven nur quanti-

tativ. An der Form ist das ganz deutlich: er begnügt sich damit, sie zu dehnen oder zu verengen. Dabei ist er natürlich nicht nur wesentlich schwächer als Beethoven, sondern auch ganz und gar abhängig von ihm. Seine Gesinnung freilich ist nicht von Beethoven beeinflußt, wohl aber von den Romantikern. Gegen irgendeine Symphonie von Beethoven ist die erste Brahmssche ein gewaltiger Rückschritt. Dabei will ich nicht bestreiten, daß ich manches an Brahms sehr hoch schätze. Immer jedoch mit der Einschränkung seiner Abhängigkeit. Gott, wie klebt er geradezu an Händel, Schubert (wie bedenklich für jemand, der große Formen meistern will!), wie sogar an Chopin!

Ein anderer meinte, ich sei ein ausgesprochener Expressionist. Lachend erwiderte ich ihm: warum auch nicht? Es komme doch wohl auf den Sinn dieses Wortes an. Es sei mir ein Greuel, mitansehen zu müssen, wie da heutzutage lauter verhinderte Genies herumliefen, die Expressionismus machten, weil ihnen das Talent fehle, Musik zu machen. Ein Greuel, wie diese Sache zum Geschäft geworden sei. Eine Freude aber zu sehen, wie begabte und ehrliche Menschen daran arbeiten, die Musik von Äußerlichkeiten, leeren Formen, totem Geschreibsel einerseits, literarischen Ambitionen und Deutungen andererseits zu befreien, die ihr immer noch anhängen, das heißt wahrhaft Musiker zu sein und nicht nur zeitausfüllender Notenschreiber. Der reine Expressionismus (nicht das, was die Mode der Tageszeitungen daraus gemacht hat) beginne meines Erachtens mit Wagner, der als echter Revolutionär wahrhaft aufbauend gewirkt habe. Doch konnte Wagner, der nur an die Oper dachte, für die übrige Musik nur mittelbar wirken. Hier setzte Bruckner

Wagners Werk fort und zwar in einer Weise, daß für die absolute Musik Bruckner der große Revolutionär und Erneuerer geworden sei. Was ihn aber über jenen stelle, das sei seine Naivität: er wußte und wollte nichts von alledem, er tat und handelte nur. Um so größer und reiner seien seine Werke. So sei ich allerdings der Ansicht, daß Bruckner, dürfte ich mich einmal so schief ausdrücken, der große Begründer der expressionistischen Musik geworden sei.

Wenn ich an dieser Stelle noch ein wenig verweilen darf, so möchte ich folgendes hinzufügen. Man hat in Bruckner eine Synthese aus Bach und Beethoven gesehen. Das ist ebenso geistreich wie wahr. Es ist aber zugleich auch eine Mahnung für die Expressionisten der heutigen Musik. Es ist jeder Kunst ein extensives und ein intensives Element eigen. Das intensive wäre Bach, das extensive Beethoven. Bach litt, mit heutigen Ohren gehört, am Mangel des Extensiven, Beethoven am Mangel des Intensiven. Bruckner ging über Beethovens Extensivität in manchen Punkten weit hinaus: er stellte das Gleichgewicht wieder her durch intensive Fülle und Spannung der Partien. Beethoven lief Gefahr, leer zu werden, ja er war oftmals leer. Bruckner entging der gleichen, bei ihm vielleicht noch größeren Gefahr durch den Reichtum und die Fülle seiner Kräfte, ihm gelang es fast immer, die Leere zu bannen. Die Gefahr des Expressionismus ist, sich ausgedrückt zu haben (wie es sein Verdienst ist, sich auszudrücken). Bruckner, der Begründer, ist hier zugleich der große Bewahrer und Mahner. Expressionistische Musiker könnten sich keinen besseren Patronus wählen.

Rückschauend und einen letzten Blick, den Blick des Scheidenden, auf die Welt dieses großen Mannes werfend, mag man sich dankbar noch einmal an die Unterschiede erinnern. Beethoven exemplifizierend, naturalistisch beziehentlich, Bruckner allgemein, idealistisch, absolut, Beethoven menschlich, Bruckner göttlich. Beethoven die Musik fast in den Strudel menschlicher Leidenschaft reißend, Bruckner sie wieder in den Himmel symphonischer Allgemeinheit emporhebend. Wie auch immer gesehen, ist Bruckner groß. Die Sätze seiner Symphonie sind seine Sätze. Diese Allegros, Scherzi, Adagios und Finales hat es vor ihm nicht gegeben. Es sind durchaus Brucknersche Werke an Umfang sowohl wie an Inhalt und allgemeinem Charakter. So sind auch die Symphonien die seinigen und niemand vor ihm hat solche Geschlossenheit des Ganzen je erreicht gehabt. Als allgemeinen Charakter aber finden wir nirgends den einer gewollten, ergrübelten Musik. So kunstvoll alles und jedes sein mag, immer strömt es aus dem Lebendigen des Genies, immer ist es der Geist, der regiert, und nie das Mechanische.

Anmerkungen

1) S. 8. Es ist hier nur von absoluter Musik die Rede. Die angewandte Musik, wie das Lied, der Chorgesang, die Oper, die sich nach dem „Texte" richten müssen, entnehmen natürlich diesem Texte auch eine beträchtliche Anzahl von Regeln, also außermusikalischen Regeln. Immerhin zeigt sich auch hier oder besser noch gerade hier die Kraft oder Schwäche des Musikers. Der schwache Musiker unterliegt dem Text, der starke beherrscht ihn. Wagner, man mag sagen, was man will, war ein starker Musiker, die heutigen aber?

2) S. 8. Ich meine August Halm, von dessen Schriften ich hier nenne: Von zwei Kulturen der Musik, Die Symphonien Anton Bruckners, Von Grenzen und Ländern der Musik (München bei Georg Müller). Man wird im folgenden, namentlich dort, wo ich von Bruckner rede, ohne weiteres bemerken, daß ich dankbar auf den Spuren Halms wandle. Halm ist einer der wenigen Musiker von heute, der nichts vom Dilettanten hat. Daß heute fast nur noch Dilettanten des Wissens und Könnens herumlaufen, ist leider immer noch nicht ausgemacht, obwohl es gerechterweise längst ausgemacht sein sollte. Doch davon rede ich jetzt nicht. Sondern von den Dilettanten der Gesinnung, die schier wie Heuschreckenschwärme die heutige Sonne verfinstern. Die angesehensten Theoretiker gehören zu ihnen. Ist es doch so weit gekommen, daß man von einer Soziologie der Musik schwärmt, ja geradezu empfiehlt, demokratische Musik zu machen, Musik für die Massen. Es mußte wohl so kommen; ein unpolitisches Volk mußte die Politik überall anwenden, nur nicht in der Politik.

3) S. 9. Ich gebrauche ungern die Worte Impressionismus, Expressionismus. Denn ich sehe, daß da in der Hauptsache Moden am Werk sind, die die Sache nur soweit berühren als Kleider den Leib berühren. Ich finde aber, daß man eine Mode mitmachen kann, vielleicht auch soll, solange man sich klar ist, daß es um eine Mode geht. Im übrigen hoffe ich, in jedem Fall deutlich genug zu machen, welche Sache ich meine. Dabei wünschte ich, keine

Unklarheit darüber zu hinterlassen, wie nahe ich mich Max Picard fühlen möchte, dessen Geist und Gesinnung so scharf und tief sind, daß sie jeden weiteren Streit als modisches Geschwätz erscheinen lassen müssen. (Max Picard, Das Ende des Impressionismus, München Piper; Expressionistische Bauernmalerei, München Delphinverlag.)

4) S. 11. Nietzsche spricht von diesem Schwimmen bei Wagner, kaum mit grundsätzlichem Rechte, aber alles, was er sagt, trifft die Musik seit 1890 so scharf, daß man fast an Ahnung glauben möchte. Nietzsche fühlte, welche Entwicklung die nachwagnerische Musik nehmen konnte, und hörte diese Entwicklung in die wagnerische Musik hinein.

5) S. 21. Es ist zu erwähnen, daß in französischen Blättern auch heute noch Konzerte kaum, Aufführungen von Opern aber regelmäßig besprochen werden.

6) S. 28. Mit den Russen geht es einem im Grunde seltsam: man wird mit ihnen nicht fertig, und sie lassen einen nicht los. Es fängt bei ihnen alles immer von vorne an. Sie sind von inneren Kräften so gespeist, daß sie unerschöpflich scheinen und nie leer werden. Das macht, daß sie das einzige Volk noch sind, das religiös ist. Alle anderen heucheln oder sind freigeistig, oder bereuen, daß sie es sind. Nur die Russen sind aktiv. Daß der Bolschewismus in Rußland begonnen hat, scheint mir mehr witzig als tief zu sein. Nach Rußland paßt er am wenigsten. Ich glaube nicht, daß Russen bei ihm beteiligt sind. Eher paßt er nach Deutschland, aber in der flachen Art, in der alles neue Deutsche sich gibt. Die tote Ordnung in Deutschland muß sich im Bolschewismus ausleben, um sterben zu können. Auch die neue deutsche Musik, die ja so tot ist, daß sie den Bolschewismus (Schönberg und Genossen) heute schon hat. Die russische Musik, trotz ihrer neuerdings expressionistischen Neigungen, ist nicht bolschewistisch. Ihre Roheit und Süßlichkeit ist vielleicht nur die Schwäche eines religiösen Menschen, der seine Empfindungen noch nicht gestalten kann. Das Religiöse kommt in ihr immer noch so wenig zum Ausdruck, daß man es nicht einmal ahnt. Ist sie also überhaupt russisch, *schon* russisch? Und doch empfinden die Russen sie als russisch.

7) S. 34. Die Epigonen können sich auf Beethoven berufen und haben es getan. Die Bewunderung des „Titanen" hat vergessen gemacht, daß Beet-

hoven auch ein Mensch gewesen ist. Unter den großen Meistern hat außer ihm nur noch Händel soviel Verstöße gegen das gemacht, was man gern den Geschmack nennt, was man aber, tiefer gesehen, die Gesinnung nennen sollte. Es ist Beethoven sehr schwer geworden, seine Persönlichkeit musikalisch herauszustellen, so schwer, daß man es allerorten merkt. Vor allem fällt seine Armut in der Erfindung auf, seine Genügsamkeit bei der Wahl der Mittel, das Verflachen des Stils, des Rhythmus, der Melodieführung. Sein Hang zur Symmetrie gar kann einen zuweilen die Fassung verlieren lassen. Aber wie immer bei Schüler und Meister, was an ihm Unachtsamkeit, Schwäche, Schrulle war, begreiflich bei dem Ungeheuren, um dessen Gestaltung er rang, gerade dies wurde von den Nachfolgern, die mit nichts zu ringen hatten, zur Schule, Richtschnur, Mode gemacht. Dem Großen, Guten nachzuahmen, war man zu schwach. Darum hielt man sich an das Verfehlte und war natürlich genötigt, es für das Tüchtige auszugeben.

8) S. 43. Man versichert uns, Mahler sei ein großer Mensch gewesen. Wie kann dann daraus ein solch buckliger Musiker werden? Aber sicher war er ein großer Mensch. Nur freilich nicht so groß, als er hätte sein müssen, um zu erkennen, daß ihn der Ehrgeiz noch zerfressen werde. Wäre er ein wenig größer gewesen, dann hätte er sich kleiner gegeben. Hätte er seine Lektüre ein wenig eingeschränkt, dann hätte er besser musizieren können. Hätte er nicht soviel gewußt, dann hätte er tiefer gefühlt. (Oft zwar fühlte er tief, doch nicht tief genug; wenn Gott erscheint, so ist es mit Posaunen allein noch nicht getan.) So aber mußten seine Instrumente das fühlen, was er selber nur angefühlt hatte. Mußten seine Notenköpfe das wiederholen, was sein eigener Kopf gelesen hatte. Mußten seine Symphonien das ergänzen, was ihm an Umfang fehlte. Mahler, trotz aller Tatkraft und Erkenntnis, ist nicht so groß gewesen, daß er hätte triumphieren können; die Gesinnung der Zeit vielmehr hat über ihn triumphiert.

9) S. 49. Es ist mir immer wieder aufgefallen, daß Regersche Musik auf nervöse Personen, die zwar nicht durchgebildete Musiker, aber doch musikalisch waren, in gewissem Grade beruhigend wirken konnte. So seltsam dies auf den ersten Augenblick erscheinen mochte, so leicht war es doch zu erklären. Der vierstimmige Satz, mit seiner Fähigkeit zu zügeln und zu beruhi-

gen, wirkte auf diese nach festen Punkten langenden Menschen so stark, daß sie alles andere überhörten. Sie hatten das Vierstimmige zu lange entbehren müssen. In Augenblicken des Vergessens glaubten sie gar, etwas Altes zu vernehmen. Ein Spötter bemerkte dazu: es sei zu bedenken, daß man das Alte fälsche, wenn man es zu sich herabziehe: jedermann glaube nun, Bach sei ebenso bedeutend gewesen.

10) S. 57. Alle Kritik unter Lebenden ist nahezu unmöglich und ungerecht. Es ist, wie wenn man sich selbst begegnen wollte: man kann es nur im Spiegel. In dem Augenblick, wo man in das Glas hinein und das Bild wieder aus dem Glas herausspazieren möchte, wird der Vorgang irrsinnig; vorher aber ist er gebunden und verschämt. Diese Beziehungen ändern sich einigermaßen dort, wo die Arbeiter, wie manche neueren, nicht nur arbeiten, sondern auch über ihre Arbeit öffentlich reden und schreiben. Die Kritik, die dies Reden und Schreiben der Künstler zu Worte kommen läßt, kann wenigstens dem Vorwurf der Voreingenommenheit und mangelnden Perspektive begegnen. Sie kann darauf hinweisen, daß sie den Künstler mit seinen eigenen Augen sehen, mit seinen eigenen Mitteln und Waffen erkennen, und wenn nötig, bekämpfen will. Denn der häufige Einwand, daß die Künstler sich selbst am schlechtesten kennten und daß man in ihren Theorien über die Hauptpunkte ihrer Praxis meistens falsch oder gar nicht unterrichtet werde, kann den Kritiker nicht irre machen. Es bleibt dabei, daß jeder Mensch mit jedem Wort und jeder Gebärde, sei es auch Lüge oder nur Schweigen, immer doch von sich und seinem Dichten und Trachten redet.

11) S. 62. Man sei doch endlich einmal ganz offen. Das Publikum, aus Furcht, ungebildet zu erscheinen, wagt nicht leicht, seine Meinung zu sagen. Um so redlicher haben die zu sein, die Bescheid wissen. Sie werden der Pflicht sich nicht entziehen können, darauf hinzudeuten, wie die Mehrzahl der Extremen und Radikalen unter den heutigen Künstlern und Literaten — ein Gesindel ist, mit dem kein anständiger Mensch paktieren möchte. So anrüchig, daß sie nicht einmal vor den gemeinen Strafgesetzen bestehen können, was wollen wir da weiter noch von ihren Gesinnungen reden! Allzu leicht wird radikal, wer nichts mehr zu verlieren hat. Der Schwindel regiert. Was Wunder, daß auch Schönberg in Verdacht geraten ist! Er mag sich bei den

Genossen bedanken. Wenn er selber ohne Schuld ist, was wir gern glauben, so trifft ihn doch die Schuld der Kumpanei.

12) S. 75. Kein Spötter wird den Zauber dieses Wunders entzaubern. Sein Spott wird auf ihn selbst zurückfallen. Die eklen Buben, die mit frechen Tintenfingern Blüten zu entblättern suchen, sie werden dem Pogrom schwer entgehen.

13) S. 76. Von den Erzeugnissen deutschen Geistes sind die musikalischen diejenigen, die am längsten der Zersetzung widerstanden haben, bis sie allerdings im letzten Augenblick sich derart überstürzten, daß sie sich plötzlich an der Spitze des neuen Wesens befanden. Darum kann man auch immer noch mit einigen von ihnen einen kleinen Staat machen, während es sonst freilich kaum noch deutsche Dinge gibt, mit denen irgendwelcher Staat zu machen ist: so sehr entgeistigt, so tot, so ganz „Ordnung" sind wir geworden. Dem Wesen der Musik zwar die Fantasie völlig auszutreiben, fehlte doch der Mut, die Fantasie war zu stark gewesen. Wie man es auch nicht vermochte, ihre Ordnungen zu zerstören, die so gar nichts gemein hatten mit dem, was befohlen zu werden pflegt. Die Freiheit, die wir suchen, sie ist in Wahrheit die Freiheit des fantasiebegabten, schöpferischen Menschen, eine Freiheit, die wir einstens hatten, die wir aber in Leichtsinn und Frevelmut verloren und verschleudert haben und wovon kümmerliche Reste nur noch auf den Feldern der Musik ab und zu aufglänzen. Freilich nicht bei Leuten wie Juon, Georg Schuhmann, Weingartner und wie sie alle heißen mögen, diese Dilettanten des Gemüts.

14) S. 82. Die Dinge streifen nachgerade das Komische. Als man kürzlich einem für sich schaffenden Musiker, um eines seiner Werke vor modernen Mißverständnissen zu bewahren, ein Motto vorschlug, das dieses Werk als „eine Angelegenheit rein geistiger Leidenschaft" in Anspruch nehmen wollte, erwies sich das Vorhaben als verfehlt: die Ausführenden glaubten nun, sie müßten „akademisch" spielen. Es weiß eben niemand mehr, daß Leidenschaft mit Lust nichts gemein hat und daß Geist etwas anderes ist als graue Theorien, nämlich dort, wo er nicht dasselbe bedeutet wie der Intellekt der Intellektuellen.

15) S. 87. Vielen ist das Neueste, kaum daß sie es in der Hand haben,

schon zum Ekel geworden. Und doch greifen sie im nächsten Augenblick nach dem nächsten Neuesten. Sie können nicht davon lassen. Es ist wie eine Krankheit.

16) S. 94. Vgl. Nr. 18.

17) S. 104. Reger, der völlig Haltlose, suchte Halt im Kontrapunkt. Dadurch kam er in den Ruf des Logikers. Wo er ohne Kontrapunkt ist, zerfließt er oder wird trivial. Sein fast irres Modulieren ist das auffälligste Zeugnis seiner Haltlosigkeit. Diese Haltlosigkeit war fundamental in der musikalischen Denkart begründet.

18) S. 106. Ich schließe mich der Charakteristik an, die Nietzsche von dieser Musik gegeben hat. Der norddeutsche Brahms hat in der Tat diesen verschämt weiblichen Zug, das Männliche ist nur Hülle oder Schein. Aber mit eisernem Fleiße wollte er aus diesem Schein ein Wesentliches machen. Es glückte ihm nicht, trotz allem, was die Deutschen sagen. Brahms hat hie und da Einfälle, die beinahe genial sind, aber eben nur beinahe. Die Zucht des Norddeutschen weiß diesen Einfällen das Jähe, Unbegründete zu nehmen, das den Einfällen der Slaven eigen ist. Brahms hat keinen Zug ins Große. Er ist gut bürgerlich. Zum Großen muß er sich zwingen, hinaufarbeiten. Auch in seiner Kammermusik. Alle seine Musik ist Kammermusik, selbst die monumental gewollte vierte Symphonie, vielleicht sein geschlossenstes, reifstes Werk. Vom Requiem sei man mir doch stille! Den Sternen ist Brahms nicht nahe gewesen, aber den Büchern und zumeist den leicht vergilbten Büchern. Es muß solche Musik geben, im Falle Brahms ist sie sogar wesentlich, weil sie reiner Ausdruck menschlichen Daseins ist. (Daß der Ausdruck trübe scheint, liegt eben an diesem Dasein.) Mich persönlich — warum sollte ich das nicht bekennen? — hat Brahms mehr als einmal auf rein musikalische Weise im Tiefsten ergriffen.

Einige Urteile:

„Und mit ganz großer Poesie haben wir es in der Tat bei Gotthelf zu tun, ja in manchem Betracht mit der größten des neunzehnten Jahrhunderts. An Kunst und Dichtigkeit übertrifft ihn Ludwig, mit dem goldenen Schlag der arielhaften Melodie Kellers kann sein prosaischer Rhythmus sich nicht von weitem messen; aber an Ursprünglichkeit, naturischer Beredtheit, Entfaltung, Leben aus erster Hand, an Klassizität und epischer Unerschöpflichkeit ist er ohnegleichen . . .“

Moritz Heimann in der „Neuen Rundschau“

„Es ist vielleicht nicht jedem Besitzer von Gotthelfs gesammelten Schriften, noch weniger jedem Gotthelf-Leser sofort klar, wie notwendig, wie wichtig und verdienstvoll eine solche kritische Gesamtausgabe von Gotthelfs Werken ist. Die meisten Leser kümmern sich wenig darum, ob sie einen zuverlässigen Text in Händen haben, und die wenigsten ahnen, in welch entstelltem Zustande Gotthelfs Erzählungen in den landläufigen Ausgaben überliefert sind usw.“ Dr. Otto von Greyerz

„Wer das Geld hat, greife ohne Besinnen zu der ganzen Ausgabe. Es ist gut angelegt, Kinder und Kindeskinder werden es einem Vater und Großvater danken, daß er einen solchen Schatz ins Haus geschafft.“ Oskar Frei

„Wer verbittert oder verbissen ist; wer menschenscheu wurde und einsam, wer an dieser Gegenwart leidet oder in ihr sich langweilt, und wer schließlich in ihr wirkt mit einer Sehnsucht nach den Bergen und ihrem Frieden, der lasse sich von Jeremias Gotthelf an den nackten fichtenen Tisch in der geduckten Schweizerstube bitten, Keller und Fontane werden schmunzelnde Genossen sein, und dann ist nur noch Gotthelf und seine glückliche Welt.“

Hanns Johst in der „Schaubühne“

Die Bände sind auf schönes weißes holzfreies Papier gedruckt und mit gutem Material eingebunden

Preis pro Band:

Geh. 9.—, Leinen- und Halbleinenband 12.—, Halblederband 20.—

Bei Abnahme des ganzen Werkes:

Geh. 8.—, Leinen- und Halbleinenband 11.—, Halblederband 18.—

Eugen Rentsch, Erlenbach bei Zürich

